

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra psychologie

Diplomová práce

Kseniya Uholyeva

**Námět v díle současných českých malířů a jeho
vztah k osobnosti tvůrce**

The subject matter at a work of the contemporary Czech artists and
its dependence on creator's personality

2009

vedoucí práce: PhDr. Ivan Slaměník, CSc.

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.“

V Praze dne 22. července 2009

Děkuji PhDr. Ivanu Slaměníkovi, CSc. za odbornou pomoc a lidskou podporu při vedení diplomové práce.

ABSTRAKT

Předkládaná diplomová práce se zabývá osobností výtvarného umělce, některými obsahovými charakteristikami jeho díla a vztahem mezi nimi.

Teoretická část začíná úvodem do problematiky interdisciplinárního výzkumu výtvarného umění.

V druhé kapitole je přehled dosavadních výzkumů, zaměřených na osobnost výtvarného umělce, na osobnostní koreláty kreativity obecně a na některé typologie umělců, které berou v potaz jejich tvorbu a osobnost. S těmito studiemi později porovnáváme naše vlastní měření.

Třetí kapitolu věnujeme námětu ve výtvarném umění. Pojednáváme o námětu jako o aspektu tvorby, který může přinést psychologické informace o umělci. Popisujeme proces tvorby z hlediska geneze námětu. Zabýváme se také vlivem námětu na vnímání uměleckého artefaktu.

Ve čtvrté kapitole krátce popisujeme výzkum Stanislava Drvoty, který pak v empirické části reprodukuje v pozměněné podobě.

Ve výzkumné části popisujeme osobnostní charakteristiky umělců pomocí osobnostních dotazníků. S využitím experimentálního nástroje, převzatého od Stanislava Drvoty, hodnotíme obsahové charakteristiky tvorby. V poslední části dáváme do vztahu osobnost umělce a obsahové charakteristiky jeho tvorby.

Klíčová slova: výtvarné umění, osobnost, námět.

ABSTRACT

The construed diploma thesis deals with both some content characteristics of the visual artist's work and his/her individuality (personality) as well as their correlation.

The theoretical part of the thesis begins with an introduction to the issues in the interdisciplinary research in creative art.

In the second chapter, a summary of present research focused on visual artist's personality as well as on personality correlates of creativity in general and on some typologies of artists which impeach their production and personality is included. Our personal results are later compared with those studies.

The third chapter is attended to the subjects in creative art. We treat of the subject like the aspect of artist's production which can bring psychological information on the artist. The production process in light of the genesis of the subject is described. We also deal with an influence of the subject on perception of art artifact.

In the fourth chapter, the research of Stanislav Drvota which we are repeating in the altered form in the empiric part is briefly described.

In the experimental part, we are describing artists' personality characteristics per personage questionnaires. The content characteristics are evaluated via the experimental tool taken over from Drvota. At the last part, artist's personality and his/her content characteristics are given to their correlation.

Key words: visual art, personality, subject matter.

OBSAH

ÚVOD	7
TEORETICKÁ ČÁST	8
1. Umění	8
1.1 Umění jako multidisciplinární fenomén	8
1.2 Vznik umění	13
1.3 Umění a znázorňování	18
2. Umělec	22
2.1 Kreativita a duševní nemoc	22
2.2 Osobnost umělce.....	27
2.3 Kreativita.....	33
2.4 Typologie umělců	41
3. Námět	48
3.1 Výtvarné umění jako aktivita znaků	48
3.2 Námět v procesu tvorby	55
3.3 Námět v procesu vnímání.....	62
4. Výzkum Osobnost a tvorba Stanislava Drvoty	67
EMPIRICKÁ ČÁST	71
5. Koncepce výzkumu	71
6. Sběr dat	73
7. Reprezentativnost výzkumného vzorku	76
8. Charakteristika vzorku	79
9. Výsledky osobnostních dotazníků	82
9.1 Big FIVE	82
9.1.1 Neuroticizmus.....	84
9.1.2 Extraverze	88
9.1.3 Otevřenost	90
9.1.4 Přívětivost.....	93
9.1.5 Svědomitost	95
9.2 ICL	98
10. Škála	103
10.1 Presentace škály.....	103
10.2 Úskalí Drvotovy škály	109
10.3 Analýza tvorby	112
11. Figurativita	124
12. Testování hypotéz	127
Diskuze	132
ZÁVĚR	139
SEZNAM LITERATURY	141
SEZNAM PŘÍLOH	154

ÚVOD

Výtvarné umění je oblast lidské činnosti, která po určitou dobu byla v psychologii živým tématem. Dnes psychologický zájem o výtvarné umění upadá.

Je to škoda, protože jde o nesmírně zajímavý fenomén, který po léta fascinoval mnoho výzkumníků z různých vědních oborů. Umění má nádech něčeho mystického, tajemného a božského.

Jaký je výtvarný umělec? Co ho odlišuje od ostatních jedinců? Je to schopnost kreativního projevu? Nebo snad rozvinutá vizualita?

Fascinující na umění (a na běžném kreativním projevu) je i to, že vytrvale uniká přesvědčivé kvantifikaci. Bylo učiněno mnoho pokusů dát do vztahu vizuální kreativní projev a osobnost tvůrce. Nejvíce těchto studií se pokoušelo dát do vztahu osobnost jedince s diagnostikovanou psychickou poruchou a jeho vizuálně kreativní projev.

Ani v případě, že autor má velmi vyhraněnou osobnost (psychiatrickou diagnózu), nedaří se najít všeobecně platné a spolehlivé zákonitosti, které by daly do vztahu osobnost jedince a jeho kreativní projev. Mnohé výsledky vypadají přesvědčivě, ale nedaří se je zopakovat za jiných podmínek na jiném vzorku. Jiné vztahy se objevují ve výzkumech často, ale jsou tak slabé, že nemají praktickou hodnotu.

Ve výtvarném umění je situace s psychologickým poznáním ještě horší. Autorova tvorba se může smysluplně vztáhnout k jeho osobnosti, pokud se zevrubně zabýváme jedním umělcem: zkoumáme všechny dostupné biografické údaje, chronologicky řadíme jeho díla, která dáváme do souvislosti s událostmi umělcova života, dobovými trendy a dalšími umělci, kteří ho ovlivnili nebo mohli ovlivnit. Ačkoliv takto nalezené souvislosti vypadají jako samozřejmé, nedaří se je zobecňovat na jiné umělce.

Předkládaná práce je jedním z mnoha pokusů (nutno říct, že předem odsouzených k nezdaru) nalézt obecnou a jednoduchou zákonitost, jak se objevuje osobnost v tvorbě umělce.

TEORETICKÁ ČÁST

1. Umění

1.1 Umění jako multidisciplinární fenomén

Naším tématem je vztah mezi osobností umělce a jeho dílem, ale první kapitoly věnujeme umění jako takovému, jeho definici, vývoji, proměnám a funkci ve společnosti.

V této kapitole budeme těžit z poznatků kunsthistoriků. Vzhledem k tomu, že umění je předmětem jejich zájmu, považují ho za nepostradatelný prvek lidské společnosti, jehož dosah je všeobecně podceňován, ačkoliv má nedozírný význam pro lidskou mysl hledající smysl a společenský aspekt lidského života (viz například Johnson, 2007).

Dennis Summers (1996) vidí v umění instituci, která je schopna sdělovat vědecké poznatky srozumitelným způsobem a soupeřit v zábavnosti a smysluplnosti s náboženským rituálem. Potenciál umění vidí v jeho schopnosti zvyšovat zapojení jedince do společenství, ve kterém žije, prostřednictvím porozumění a participace na jejím životě.

V dějinách umění se v současné době rozšířil multidisciplinární přístup, a snižují se požadavky na vstupy z jiných oborů. Ladislav Kesner (1995, s. 20) říká, že uspokojivá interpretace už není pokus o objevení Pravdy, musí „jen“ být originální, podnětná a odpovídat faktům. Dějiny umění se otevírají jiným oborům, snaží se reflektovat poznatky moderní neuropsychologie (viz například Kesner, 2005), a my zkusíme čerpat z dějin umění, abychom obohatili psychologické poznatky v této sféře.

Za otevřeností kunsthistoriků jiným disciplínám se pravděpodobně skrývá krize uvnitř oboru: stávajícími nástroji nebylo možné definovat umění tak, aby definice vyhovovala jeho současnému stavu. Na uměleckém hřišti se objevují (a jsou popisovány a prezentovány jako umělecká díla) věci

heterogenní, existují dokonce umělecká díla, která nelze odlišit od objektů, které uměleckými díly nejsou.

Je zpochybňován kulturně-historický rámec samotné historie umění jako disciplíny. Například, Tresilian (2005) říká, že západní vidění kulturního vývoje je poznamenané „Západocentrickým bludem“: tendencí západního světa projikovat jeho vlastní způsob kulturní evoluce na civilizace a kultury minulosti. Tam, kde je západní kultura silná, jiná kultura může být slabá a je tak zařazena do inferiorních, primitivních (Tresilian, 2005).

V současné době kunsthistorici, jak se zdá, opouštějí koncepci kulturní evoluce (termín vyvolává nepodložené zdání, že lidská kultura se soustavně zlepšuje), která je imanentní většině starších traktátů o umění (včetně například Gombrichovy proslulé knihy *Umění a iluze*). Tímto se vydávají cestou fenomenologie a vzdávají se snah o jednoznačné ukotvující poznání celku.

Naše práce se týká českých umělců, proto se nám hodí, že kunsthistorická literatura zvýhodňuje evropské hledisko. Nicméně, musíme mít na paměti existenci zmíněného bludu, abychom nečinili neodůvodněné generalizace.

Krize v oboru dějin umění pro nás znamená, že nemáme definici umění. Koncepce „Umění“ v devadesátých letech totiž expandovala natolik, že poměrně velká skupina autorů (viz Vidiella, 2006) navrhuje používání širšího pojmu „Vizuální kultura“.

Aby bylo možné zahrnout určité atypické artefakty do množiny uměleckých děl, vypůjčili si kunsthistorici termíny z lingvistiky. Dean (2003, cit. podle Smith a Reilly, 2007) mluví o umění jako prototypickém konceptu: existuje centrální subkategorie uměleckých děl, která sestává z kanonických a nezpochybňovaných artefaktů, a extenze této kategorie (anti-estetické umění, aktivistické umění). Necentrální případy mnohdy nemají žádné umělecky relevantní rysy společné s centrálními případy. A neexistuje pravidlo ani soubor pravidel pro determinaci těchto extenzí.

Procedurální (dnes již zřejmě nevhodné) teorie umění považují za umělecké dílo pouze něco, co bylo uděláno ve vhodném procesu nebo podle vhodné formule (Davies, 1991, cit. podle Smith a Reilly, 2007).

Smith a Reilly (2007) navrhuji ptát se, co umění dělá, nikoliv, co umění je. Teorie umění, které se zaměřují na funkci a hodnotu uměleckého díla (funkcionalistické teorie umění), jsou psychologicky nejzajímavější.

Abychom uvedli nějakou definici umění, ocitujeme například Kulku (2008, s. 18): *Umění je prostředkem zobrazování zážitků v esteticky uspořádaných tvarech*. Tato definice ale opomíjí určité jevy na současné umělecké scéně (například zmíněné anti-estetické nebo aktivistické umění), a proto není zcela vyhovující.

Dále Kulka (2008, s. 17-18) zformuloval 3 konstitutivní rysy umění (odrážejí spíše tradiční pohled na umění): sebevyjádření, zobrazení a estetické uspořádání. Z těchto rysů nebo podmínek by se se všeobecným souhlasem pravděpodobně setkalo jenom sebevyjádření. Zobrazení (i když Kulkovi stačí jenom „náznak“ předmětů) nereflektuje mnohé jevy na současné umělecké scéně (například obrazy Pollocka), a mnozí kunsthistorici už tento termín vůbec nepovažují za užitečný (viz například Freedberg, 1995, s. 160). Estetické uspořádání (třetí rys) je pro nás příliš záhadný pojem na to, aby se dala posoudit jeho užitečnost.

Nás zajímá především sebevyjádření; zobrazení vzhledem k zásadní povaze pojmu věnujeme jednu z následujících kapitol a estetickými kvalitami uměleckého díla se zabývat nebudeme.

Není v našich silách rozhodnout na základě vlastností díla, co ještě uměním je a co není. Analyzovali bychom desítky definic umění a filozofické sebekritické úvahy kunsthistoriků, abychom nakonec zjistili, že nejlepší je definice, správně zvolená pro konkrétní účel. A to tím spíše, když Monaco ve své knize o filmu (2004, cit. podle Kulka, 2008, s. 15) píše, že umění nelze definovat, ale je zábavné se o to pokoušet.

Vytvořili jsme vlastní, velice jednoduchou operacionální definici: uměleckým dílem je artefakt, který je jako takový prezentován, umělcem pak osoba, která se za umělce považuje.

Divákem je člověk, který dostal zprávu, že daný předmět má vnímat mimo jeho praktický účel (že vnímání se má stát estetickým), a akceptoval tento požadavek. Přitom nezáleží na tom, jestli se divákovi umělecký fakt líbí nebo ho pohoršuje. Podstatná je dohoda mezi umělcem, divákem a společností (galerie je jejím zástupcem), že budou přistupovat k určitým předmětům jako k uměleckým dílům.

Umělecké dílo je pak výsledkem spolupráce mezi umělcem a divákem. Jak říká Gombrich (1985, s. 268): „Umělec si vytváří elitu a elita své vlastní umělce.“ Obrazy pak čteme tak, že je interpretujeme jako údaje o umělcových záměrech. Ztotožníme se tak s umělcem, umělec pak s divákem. Umělec se pak může zříci všeho nadbytečného, protože spoléhá na obecnost, které zná pravidla hry a ví, jak má pochopit náznak.

Výtvarné umění se stalo předmětem výzkumu mnoha vědních oborů. Antropologové se zabývají funkcí umění ve společnosti. Evoluční psychologové se snaží přijít na to, jak je možné, že přežívá takové institucionalizované plýtvání psychickými a materiálními zdroji (zdá se, že není snadné na to přijít). Neurologové hledají vzorec fungování mozku, který odpovídá jeho tvořivé aktivitě (nebo některé fázi tohoto procesu), měří časy, úroveň aktivace různých skupin neuronů a jejich rytmus (viz například přehled Grabnera a spolupracovníků, 2007). Dalším polem neurologického výzkumu je estetické vnímání (viz například Höfel a Jacobsen, 2007).

Sociologové rekonstruují kontext, ve kterém dílo vzniklo, a díky umění určitého historického období se dozvědí mnoho o společnosti, a naopak, hlouběji pochopí obraz, když vědí, jaké společenské vlivy mohly na tvůrce působit (viz například Baxandall, 1995).

Ve vztahu k literatuře a lingvistice se v oboru dějin umění dokonce mluví o „lingvistickém obratu“ (Kesner, 1995, s. 14). Rozšířilo se pojetí umění jako

aktivity znaků, povědomí o konvencích v zobrazování, sémiologický přístup k vizuálnímu umění. Mluví se o vizuální sémiologii (Kesner, 1995, s. 34).

I psychologové rádi přejímají lingvistickou terminologii, kreativitu dávají do vztahu s metaforickým myšlením, u vizuálních umělců sledují výskyt vizuálních metafor (Serig, 2006, Dent a Rosenberg, 1990); termín vizuální metafora je oblíben a hojně využíván při interpretacích obrazů (viz například Priimägi, 2002). Mluví se dokonce o piktorálním textu (Trifonas, 2003).

V psychologii je umění považováno za marginální fenomén. Objektem psychologického zkoumání se stává jako součást výzkumu tvořivosti, která je v psychologii tradičním a vzkvétajícím tématem. Umělec je pak jakési „vzácné zvíře“, a slouží za etalon tvořivého člověka. Testy tvořivosti se konstruují tak, aby odlišovaly tvořivou skupinu (umělce) od běžné populace (viz například Barron, 1952, Dollinger, 2004). První popisy osobnosti tvořivého člověka byly odvozeny z biografii a autobiografií génů (Jurčová, 2008).

Zatímco fenomén aktivního uměleckého projevu přežívá jako okrajové téma výzkumu tvořivosti, estetické vnímání je poměrně oblíbeným tématem psychologů (viz například Cupchik, 1999, Machotka, 1982, Eysenck 1972, Barron, 1952, Loomis, 1984, Locher et al., 2008) a neuropsychologů (Kozbelt, 2007, Redies, 2008), nemluvě o pracích kunsthistoriků.

V psychologických výzkumech estetického vnímání se často konstruují nástroje jeho měření, kde měřítkem je porovnávání výkonu umělců a neumělců.

Jak tvořivost, tak schopnost estetického vnímání je vlastní v určité míře všem lidem (v některých případech i zvířatům, jak na to poukazuje Redies (2008)), ale umělců není mnoho.

Výzkum osobnosti umělce je zatížen skutečností, že umělci jsou většinou pojímáni jako jednolitá skupina, která se má lišit v osobnostních charakteristikách od příslušníků jiných profesí. Studie, které se snaží rozlišovat mezi umělci, vycházejí mnohem více z typologie díla než z osobnostních charakteristik umělce, a vztah mezi nimi je problematický.

Umění je fenomén, který je atraktivní pro mnohé výzkumníky z různých oborů. Je multidisciplinárně uchopován, a přesto vědě uniká.

1.2 Vznik umění

Na začátku každého teoretického uvažování, stejně tak jako empirického zkoumání, je (mnohdy intuitivní) rozhodnutí, co je na zkoumaném fenoménu vlastně důležité. Tisíciletí vývoje učinily výtvarné umění nesmírně komplikovaným fenoménem, u kterého není snadné určit, které znaky jsou podstatné a které nikoliv.

Vývoj umění zajímá více kunsthistorika než psychologa, ale všechny ty dramatické změny, kterými umění prochází, nám dovolují hledat za nimi to podstatné, esenci umění v tom, co zůstává nezměněné napříč změnami stylu. Pro naše účely se skalní umění před 20 000 - 30 000 lety příliš neliší od egyptského, řeckého, středověkého, renesančního a moderního umění. Jednu kapitolu tedy věnujeme začátkům umění, abychom poněkud zredukovali psychologickou rozmanitost a komplikovanost zkoumaného fenoménu.

Podobně jako je ve vývojové psychologii důležité souběžné zkoumání vývoje psychických funkcí v ontogenetickém a fylogenetickém měřítku, pro porozumění dnešnímu umělci je užitečné uvažovat o vzniku umění. Vedle otázky po funkci, kterou umění plní (pro výtvarníka stejně jako pro diváka), po tom, co tvorbě předchází, jak probíhá tvůrčí proces, se tedy ptáme i na to, jak vzniklo umění jako takové, co vedlo lidský druh k vynálezu umění.

Dějiny umění se změnami stylů jsou důležité pro výzkum vizuálního vnímání. Diskrepance mezi světem a obrazy prozrazuje zrovna tolik o našem mozku, kolik o světě kolem nás (Cavanagh, 2005).

Složitost otázky, do jaké míry je umělec veden tím, co vidí kolem sebe (umění jako znázorňování), a do jaké míry je určující umělcův fantazijní a snový svět (umění jako sebevyjádření), je vidět i na různých postojích k prvním kresbám bizonů v jeskyních: jedni je považují za zobrazení zvířete, které bylo pro člověka důležité jako zdroj obživy, jiní se domnívají, že pravěký člověk projikoval své vize, ve kterých hrál určitou roli i bizon.

Bylo by dobré vědět, jestli člověk začal malovat na stěnu jeskyně proto, že byl obklopen určitými objekty (zvířaty) a ať už z náboženských, sociálních či osobních důvodů je zvětčňoval, nebo měl vize, které považoval za důležité, a promítal je na stěny, aby je viděli i ostatní.

Rozdíl je v tom, že v prvním případě byl umělec ten, kdo uměl zobrazit skutečnost, kterou měli zažitou a kterou spolu sdíleli všichni, ve druhém uměl sdělit ostatním něco, co předtím nevěděli, prostřednictvím zobrazení.

Můžeme porozumět umění jeskynního člověka? Můžeme porozumět jeho mysli? Jde o umění, které vznikalo v úplně jiném kontextu, než ve kterém žijeme my. André Malraux (cit. podle Gombrich 1985, s. 72) má za to, že umění minulosti je nám zcela uzavřeno, jen přežívá jako „mýtus“, je přetvořené a proměněné tak, jak je vidíme ve věčně se měnících kontextech historického kaleidoskopu. Gombrich (1985, s. 63) věří, že se dokážeme stylu přizpůsobit: „Při každém poznávání neznámého druhu transpozice dochází na chvíli k šoku, po němž následuje období přizpůsobování – ale je to přizpůsobování, na které jsme vybaveni.“

Zkusme teď využít našeho mentálního vybavení a zkusit vcítit se do jeskynního člověka, který před 30 000 lety vynalezl umění.

Rozšířený názor mezi kunsthistoriky je, že umění vzniklo jako hra, jako pohyb převedený do tvarů a barev. Například, Davis (1995, s. 51): Někdo vstoupil do jeskyně a do vlhkého, měkkého vápencového nánosu spojenými prsty vytlačoval rovné a zakřivené rýhy, nebo jen jedním prstem, opisoval složitější klikaté a spirálovité linie. Tato činnost pak probíhala po několik generací a nakonec někdo do vápencové vrstvy jednoduchou linkou vyznačil siluetu přední části těla bizona. O něco později vznikla kresba celého zvířete. Postupně se na stěnách kumulovaly obrazy dalších zvířat, znázorňovaných stále lépe – více detailů, s rozeznatelným stylem autora. Tak se zrodilo zobrazování.

Davis se tedy přiklání ke konceptu „spontánní grafitománie“ (termín Berrière, cit. podle Davis, 1995, s. 54).

Gombrich zastává podobné stanovisko jako Davis. Uměleckou tvorbu popisuje ve vztahu k dobře známé hravé činnosti: „Když děláme sněhuláka, nemyslíme, že sestrojujeme přelud člověka. Prostě děláme panáka ze sněhu. Až poté přicházíme s myšlenkou reference, že totiž sněhulák někoho znázorňuje. Můžeme ho udělat jako portrét nebo karikaturu, nebo můžeme objevit určitou podobnost s někým a tu dál rozvést. ...A já tvrdím, že vždycky přijde napřed

tvorba a pak srovnání, napřed kresba a pak reference.“ (Gombrich, 1985, s. 116) Podobně například Eng (cit. podle Švancara, s. 194) vidí v počátcích dětského malování čarání, které je ze začátku smysluprosté, podobně jako první opakování hlásek a slabik.

Hypotéza o objevení znaků a jejich schopnosti být „viděny coby“ jiný předmět vlastně ani nevyžaduje rozhodnutí, zda člověk začal „jen tak“ kreslit makarony a klikyháky na zdi jeskyní, nebo měl od začátku jasný záměr. Mnohdy totiž již původní rýhy a výčnělky mohly na plochách, kde později vznikaly propracované obrazy, z určitého úhlu pohledu a za určitého osvětlení (mihotavé světlo plamene určitě napomáhalo iluzi), něco připomínat i bez zásahu lidské ruky, jen s trochou představivosti. Člověk nemusel sám nic vytvořit, aby začal zkoumat zpřítomňující kouzlo čar.

Chvilé, kdy vzniklo umění, je nám nesmírně vzdálená, proto můžeme jen vytvářet konstrukce s nepřímými a nejednoznačně interpretovatelnými sporými důkazy. Kromě „herní“ hypotézy o vzniku umění, rozšířené mezi kunsthistoriky, existují i další pohledy. Jeden z nich zde rozebereme slovy antropologů.

David Lewis-Williams (2007) po důkladném bádání dospívá k názoru, že skalní obrazy pocházejí z přírody jen do té míry, do jaké příroda určovala obsah mysli tvůrce. Měly tedy expresivní a kulturní funkci.

Jeskynní malby nemají primárně zobrazovací funkci: zvířata nejsou zasazena do svého přirozeného prostředí, volně plují v prostoru bez ohledu na svoji relativní velikost nebo pozici (toto očekáváme od projekcí mentálních obrazů) (Lewis-Williams, 2007, s. 234).

David Lewis-Williams (2007, s. 191) na základě dostupných údajů o prvních lidech a antropologických poznatcích o společenstvích, která stále žijí nebo ještě nedávno žila způsobem života blízkým životu jeskynního člověka dospěl k přesvědčení, že skalní umění uchovávalo a stabilizovalo šamanské vize – ostatní pak měli podobné halucinace (Lewis-Williams 1985, s. 189-200).

Šamanský původ umění je hypotéza, zajímavá vzhledem k jeho dnešní funkci. Ucelené a propracované náboženské systémy jsou na ústupu, a zdá se, že umělec dostává větší prostor. Ne náhodou se umělecká díla už nenechávají

jen tak viset nebo stát, jsou předváděna jako happening, komplex dojmů, který má navodit určitý prožitek, aktivně nás provést krajinou vnitřního světa našeho a umělce. Stáváme se svědky vzniku uměleckého díla. Už to není jen výsledek, je to proces, který předpokládá aktivní účast diváka. Je to méně obdivování díla a více společný zážitek. Rostoucí význam rituálu v současném výtvarném umění a rostoucí společenský potenciál umění samotného si někteří vysvětlují jako návrat k šamanizmu (viz například Dennis Summers, 1996). Jiným aspektem umění, který ho přibližuje šamanizmu, je jeho často popisované spojení se změněnými stavy vědomí (viz například Bogzaran, 2003).

Umění vzniklo, ale i přežilo (společně s umělci), přestože jde o zřejmé plýtvání časem, pozorností a vzácnou mozkovou hmotou. Musí jít o jev, který má ve společnosti důležitou funkci, nebo alespoň přináší výhody svému nositeli. Někteří evoluční psychologové mají za to, že síla umění je v tom, že má povahu rituálu (Boyd, 2005, cit. podle Lačev, 2008, s. 25) nebo „zvláštní“ hry (Dissanayake 1999, cit. podle Lačev, 2008, s. 25). Někteří další (Miller, 1999, cit. podle Lačev, 2008, s. 29) si myslí, že muž-umělec je atraktivní pro potenciální partnerky. Na vzorku českých žen (viz Lačev 2008) se tato hypotéza zatím nepotvrdila. Ani schopnost vnímání a oceňování umění nepřináší, jak se zdá, přímou evoluční výhodu (Redies, 2008)

Gombrich (1985, s. 123) mluví o léčivé moci umění: primitivní člověk se přirozeně ocital v napětí, a snažil se promítnout své obavy do něčeho konkrétního, do tvaru, který by dovolil identifikaci. Člověk tedy potřeboval získat kontrolu, ale ne nad ohrožující situací, ale nad svou „neklidnou myslí“, zmítanou emocemi.

Český psycholog Stanislav Drvota vidí v celém umění proměnlivé vyjádření práce s úzkostí a strachem (Drvota, 1971, s. 209-221).

Dějiny umění se postupně stanou dějinami zobrazování, ale ve svých počátcích jsou obrazy prostředkem uchovávání a komunikace vizí, redukce úzkosti, možná i nástrojem moci a zdrojem uspokojení.

V některých společnostech jsou výtvarně umělecké artefakty považovány za vtělení duchovních entit, které (na rozdíl od zobrazení těch samých entit) nemusejí vypadat věrohodně (Lewis-Williams, 2007, s. 223).

Ať už je původ obrazů jakýkoliv, právě myšlenka vtělení jim propůjčuje magickou moc. „Na celém světě se najdou příběhy o zobrazeních, která musela být spoutaná řetězy, aby se zabránilo jejich samovolnému pohybu, a o umělcích, kteří se zdráhali udělat poslední tah štětcem na svých obrazech, aby jejich výtvary neožily“ (Gombrich, 1985, s. 127). Pygmaliónovská touha vdechnout život mrtvé hmotě odráží sílu emocionálního a myšlenkového obsahu, vtěleného v uměleckém díle. Umělec nekopíruje, ale skutečně tvoří.

Ačkoliv výtvarné umění je dostatečně univerzální jev, existují společnosti, které neznají vizuální umění a nepřejímají ho, pokud se s ním setkají. Ukazuje se, že tyto společnosti mají jiný filozofický přístup ke světu.

Ingold (2000, cit. podle Bird-David 2006) rozlišuje totemické a animistické kultury. V totemické kultuře jsou lidé a zvířata spojeni s půdou, jejich svět je absolutní a mají v něm prioritu tvary, život emanuje z formy (tyto kmeny mají a používají vizuální artefakty). V animistickém světě je „vitální síla“ distribuovaná mezi bytostmi, které obývají svět, lidé a zvířata jsou ve stálém dialogu, animistický svět je dialogický, život vytváří formu. V animistických kulturách vizuální umění nemá významnou společenskou funkci, může se ojediněle vyskytnout, ale není pro kulturu důležité. Autor už bohužel neříká, jestli pozorovali v animistických kulturách větší zastoupení „dialogických“ umění (tanec, zpěv), než v kulturách totemických, které se realizují vizuálně.

Výtvarné umění v tomto kontextu vypadá jako vyjádření touhy po zvěčnění, zvěčnění, zastavení víru pomíjivých událostí a pocitů.

Jaké pohnutky vedou současného umělce, který už má za sebou tisíce let zkušeností jiných, k tomu, aby vzal štětec, tužku nebo spray a začal vytvářet umělecký artefakt? Je jeho motivace tatáž, jako člověka, který přispěl ke vzniku umění jako takového? Tato otázka musí bohužel zůstat nezodpovězená, stejně jako zůstává neprobádané, nakolik je podobný vznik jazyka jako takového v lidské společnosti a nabytí schopnosti (dítětem) jazyk používat. V případě umění víme zatím příliš málo, abychom dokázali těžít ze srovnávací studie fylogeneze, ontogeneze a aktuální geneze umění.

1.3 Umění a znázorňování

Skutečnost, že jedna věc (v našem případě obraz) odkazuje k druhé (třída objektů), a přesvědčení, že toto spojení je důležité i mimo sféru běžné komunikace, tedy v umění, je východiskem našeho výzkumu. V této kapitole se proto zaměříme na fenomén a proces znázorňování.

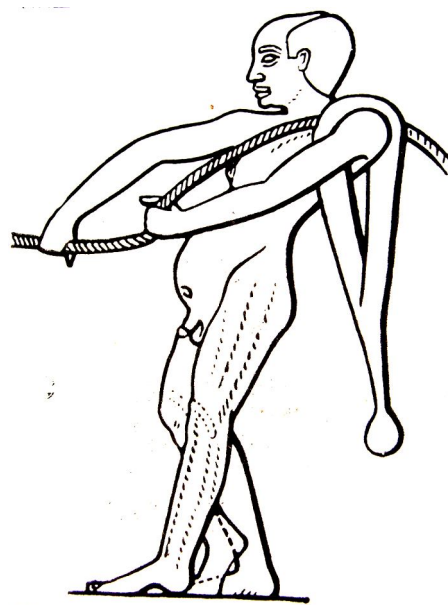
Pro psychologa není otázka vývoje umění jako takového příliš důležitá. Předpokládá stálost lidské povahy napříč časem a prostorem a hledá její vyjádření v různých výtvarných projevech. Předmětem zájmu kunsthistorika jsou proměny umění a jejich souvislosti.

Kunsthistorici používají pojmy *konceptuální* a *perceptuální* umění. Toto rozdělení má určitý význam z hlediska přístupu k námětu, ale i volby námětu a funkci umění ve společnosti.

Egyptské umění se stalo synonymem a nejrozšířenějším příkladem konceptuálního umění. Gombrich (1985, s. 140) dokonce mluví o „Egyptřanovi v nás“, když zdůrazňuje lidskou touhu spolehnout se na (zjednodušující) schéma. Konceptuálním uměním jsou i skalní malby.

V Egyptě se malovalo, rylo a tvarovalo za účelem zvěčnění pomíjivých věcí, nebo, přesněji řečeno, pro ujištění se v tom, že věci, tak jak jsou teď, přesně takové také byly a zůstanou navždy. Jak říká Gombrich (1985, s. 141), obvyklá sada reliéfů v hrobkách, znázorňujících 4 roční období, by mohla pro zesnulého znázorňovat, co bylo a co bude vždycky, a to vše by znázorňovala zároveň, takže čas by se zastavil v „simultánnosti neměnné přítomnosti“. Nebo, jak říká David Summers (1995, s. 109) „...obrazy zpřítomňují tím, že umísťují chybějící do už *přítomného*.“ Podle Gombriche (1985, s. 128) egyptskému umění jde o „co“, ne o „jak“. „Jak“ není podstatné, stejně jako věk nebo nálada krále na šachovnici. Zobrazení měla magickou sílu: štír se zobrazoval bez ocasu, cizí zajatci, mrtví nepřátelé na bitevním poli a otrokyně byli někdy znázorňováni en face, jako kdyby se na tak nízká stvoření nevztahovala jistá tabu (Gombrich, 1985, s. 128).

Je ale pozoruhodné, že se v egyptském umění vyskytovaly postavy tak „podobné životu a nekonvenční“ (například *Muži tahající lano*), že by působily odvážně i na řeckém archaickém reliéfu. Tato zobrazení ale nejspíš byla považována za zmetek z hlediska funkce, a čím víc se egyptské umění vyvíjelo, tím byly tyto varianty vzácnější (Gombrich, 1985, s. 158-159).



*Muži tahající lano (r. 2400 př. n. l.),
převzato z Gombrich, 1985, s. 160*

Konceptuální umění je tradicí, která spoléhá na sdílené schéma. Vlastně, veškeré umění je konceptuální, s výjimkou Řecka, Číny a Renesance (Gombrich, cit. podle Summers, 1995, s. 97).

Arnheim (1969, s. 95) tvrdí (stejně jako Gombrich a Summers), že egyptský umělec uměl používat zkratky, věděl něco o perspektivě a lidské anatomii. Dával však přednost konvenčnímu způsobu, protože posuzoval kresbu podle jiných standardů.

V Egyptském umění konvence znamená to, že nevidíme vývoj ani originalitu od jednoho díla k dalšímu. Egypťané se jakoby domluvili na používání staré formy zobrazení, a tato dohoda byla důležitá, protože se nedívali na přírodu (Summers, 1981).

Typickým představitelem perceptuálního umění je antické umění, nebo umění Renesance. Vyznačují se tím, že umělec si klade otázku po tom, jak věci *skutečně vypadají*, když se na ně díváme z jednoho nebo druhého úhlu pohledu.

Zobrazení začíná být perceptuální, když umělci začínají pracovat se schématy, a akumulací oprav schémat dosáhli naturalističtějšího pohledu (Gombrich, 1985, s. 143).

Summers (1981) poukazuje na to, že Gombrichova koncepce schématu a opravy není přiměřená: většina kultur se nesnaží napodobovat přírodu, imitace přírody je vlastně anomálií.

Podle Summerse (1995, s. 98) je konceptuální umění přímo opakem umění perceptuálního (též expresivního, viz Summers, 1981).

Konceptuální umění není imitativní, nevzniká „...díváním se na věci vnímané, nýbrž díváním se na nějaký vnitřní obraz, na obraz paměti nebo na

obraz, který si mysl sama vytvořila na základě mnoha svých zkušeností“. Postačujícím kritériem pro zařazení do kategorie konceptuální umění bývá frontálnost, která vyvolává dojem plošnosti (Summers, 1995, s. 98).

Vzhledem k tomu, že neexistuje „čistá“ percepce, „perceptuální“ umělec, i když si pokládá na rozdíl od „konceptuálního“ umělce otázku po tom, jak věci vypadají, zobrazí nakonec stejně jenom koncept – to, jak on vidí předměty a události, nebo, ještě spíše, to, co on ví o předmětech a událostech ať už v rozumové, emocionální, nebo kinestetické rovině poznání. Tito dva umělci ale mají rozdílnou motivaci: jeden hledá podstatu věcí v jejich neměnnosti, druhý zobrazuje „impresionistickým způsobem“ dojem, letmou představu, pomíjivý okamžik. Rozdíl tedy neleží jen ve schopnosti, ale i v záměru. Egyptský umělec byl schopen vytvořit celkem „perceptuální“ artefakt, ale považoval ho za zmetek.

Kunsthistorikové nechtějí tvrdit, že by se „perceptuální“ umělci skutečně oprostili od vlivu schémat, ale oceňují nejúspěšnější pokusy.

Z psychologického hlediska není podstatné to, jestli někdo ve své tvorbě používá nebo nepoužívá schémata (víme, že bez schémat by nenamaloval nikdo nic). Rozdíl pro nás je kvantitativní: kolik různých předmětů se „vejde“ do jednoho schématu.

Schéma chápeme jako dobře integrovaný soubor znalostí o světě, událostech, lidech a jejich jednání (Eysenck, Keane, 2008, s. 427). Ostatně i Gombrich (1985, s. 440) mluví o Egyptanovi v nás jako o aktivní mysli, snaze po významu, bez které se svět zhroutí do „totální dvojznačnosti“.

„Konceptualita“ a „perceptualita“ nejsou pouze volbami jednotlivých umělců. Jsou to pravidla hry, která platí pro určité období a místo. Není zde jen záměr umělce vytvářet určitý druh předmětů, ale i přání diváka vidět určitým způsobem pojaté zobrazení. Samotné znázorňování je společenskou konvencí (Podro, 1995, s. 70).

Perceptuální umění je výjimečný jev v dějinách umění („několik ostrůvků“). Pomíjivost a komplexnost situace či okamžiku je pravděpodobně vystižitelná lépe jinými druhy umění (divadlo, tanec, hudba). Jak je možné, že se umělec začal zajímat o konkrétní situace místo o situace typické?

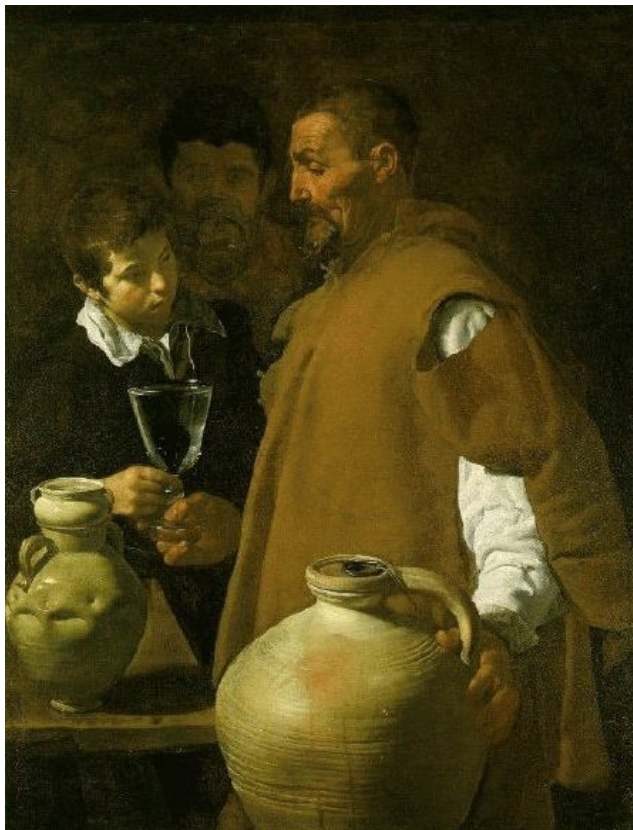
Gombrich připisuje celou velkolepou antickou tvorbu vývoji řeckého vyprávění, které začalo být smyslové, jako například tento Homérův popis brože (Gombrich, 1985, s. 146): „Na líci byla dovedná práce: lovecký pes drží předníma nohama koloucha a trhá ho a kolouch se brání. Každý obdivoval toto

umělecké dílo, jak pes trhá a rdousí koloucha, jak kolouch mrská nohama ve snaze uniknout – a celá ta věc je zpracována ve zlatě.“ Tento popis přímo vyzývá k tomu, abychom si celou tu situaci představovali a vychutnali si detaily, které jsou pomíjivé a z hlediska vyprávěného příběhu nejsou nijak podstatné.

Alpers (1967) pak upozorňuje na souvislost mezi vymizením akce a obratem k deskripci v literatuře a ve výtvarném umění.

Jedním z umělců, kteří se vyznačovali odmítnutím akce a vášní k deskripci, byl Velázquez, který ale (společně s jinými malíři 17. století) ještě respektoval závazek k vyprávění jako takovému (Alpers, 1967).

Velázquez nás vtahuje do děje tak, že ukazuje, jak se realita stává obrazem (Alpers, 1967). Zatímco prodáváč vody v popředí má vypadat „jako živý“, muž v pozadí vypadá záměrně natolik strnule, jako kdyby byl namalovaný. Realita se postupně zastavuje, zamrzá a stává se obrazem.



Diego Velázquez. *Prodáváč vody*, 1619-1620

Společným rysem pro umění paleolitu, egyptské umění a antické umění je zpřítomnění. Podle Summerse zpřítomnění chybějícího je hnací silou veškerého zobrazování: „Nezredukovatelný nepřeložitelný význam zobrazení je tedy v posledku zakotven v průsečíku a v nevyhnutelném rozporu mezi tím, že svět je pro nás vždy přítomen, a přitom je zřídka přítomen tak, jak bychom si přáli. Touha po tom chybějícím neustále transformuje to přítomné.“ (Summers, 1995, s. 109)

2. Umělec

2.1 Kreativita a duševní nemoc

Jediný „rozdíl“ mezi mnou a šílenecem je, že nejsem šílený
Salvador Dali

Existuje představa, že kreativní činnost je podmíněná „dotekem šílenství“. Ludwig (1989) upozorňuje na skutečnost, že práce psychicky nemocných, emocionálně narušených a excentrických osob vzbuzují pozornost neobvyklostí a nekonvenčností uchopení tématu. Ale toto nestačí, aby nějaké dílo bylo považováno v umění za kreativní. Dezorganizované, technicky nezvládnuté, nebo nepochopitelné dílo bude mít malý společenský dopad. Za dílem musí být disciplinovaná inteligence, která dokáže přeložit primitivní, idiosynkratické, extraordinární vjemy do jazyka, který je dosažitelný a koherentní pro ostatní.

Výzkumy zaměřené na vztah mezi kreativitou a „šílenstvím“ většinou předpokládají „g“ faktor umělecké tvorby. Existují ale i ambice diferenciativně diagnostikovat typickou psychopatologii pro médium, prostřednictvím kterého se kreativita projevuje. Takové výzkumy pak porovnávají příslušníky různých profesí.

Tyto studie jsou pokusem ověřit pravdivost představy „doteku šílenství“, který je mnohdy vnímán jako nutný pro tvorbu. Ken Stange (2003, cit. podle Švanda 2008) popsal metafory, kterými se označovali umělci: ve starověku byl umělec „múzami obdařený“; ve středověku umělec-řemeslník (ztvárňovali biblické motivy na zakázku); v období Renesance a romantismu byl umělec-vizionář (člověk citlivých smyslů a křehké psychiky), schopný zvláštních vhledů a vizí; ve 20. století se objevuje metafora umělce-rebela (vyznačuje se nekonvenčním chováním, odklonem od technické civilizace k přírodě, abúzem alkoholu a drog).

Adalé Judová (1949, cit. podle Švanda 2008) realizovala rozhovory s německými spisovateli, architekty, hudebníky, sochaři a výtvarníky. Nejvyšší výskyt psychických abnormalit zaznamenala u básníků (50%), hudebníků (38%), pak následovali výtvarníci (20%) a sochaři (18%). Nejméně se s neurotickými a psychotickými symptomy potýkají architekti (17%).

Kay Jamisonová (1989, cit. podle Švanda, 2008) zkoumala 47 umělců: byli to básníci, romanopisci, výtvarníci a sochaři. 38% z celkového vzorku bylo v minulosti léčeno pro poruchy nálady.

Andreasen (1988) zaznamenala mezi spisovateli více bipolárně afektivních poruch a mezi jejich blízkými příbuznými vyšší výskyt bipolárně afektivní poruchy a kombinace bipolárně afektivní poruchy s vysoce rozvinutou kreativitou. Jinde (Andreasen, 1987, cit. podle Ludwig, 1989) autorka dokládá, že ve vzorku 30 longitudinálně zkoumaných spisovatelů 80 procent (ve srovnání s 30 procenty v kontrolní skupině) sdělovalo, že byli léčeni s psychickými poruchami. Mezi umělci byl 4krát vyšší výskyt bipolárně afektivní poruchy a/nebo alkoholizmu.

U žijících umělců není snadné určit jejich přínos, a když se někdo chce dozvědět něco o „významných“ umělcích, kteří ovlivnili ty, co přišli po nich, je odkázán na historické prameny – biografie. Například Ludwig (1992) použil Škálu kreativního výkonu (Creative Achievement Scale (CAS)). Posuzovaly se tak například stupeň posmrtného uznání, univerzalita přínosu, anticipace společenských nebo budoucích potřeb, vliv na současníky a budoucí profesionály, originalita práce nebo produktu, rozsah inovací za dospělý umělcův život, „lidová sláva“, profesionální kompetence atd.

Duševní zdraví tvořivých individuí, případně specifická psychopatologie pro konkrétní oblast, ve které jedinec svůj kreativní potenciál realizuje, je v psychobiografickém výzkumu jednou z nejčastěji pokládaných výzkumných otázek

Kromě výskytu různých symptomů psychických onemocnění nebo nestability z biografií lze zkoumat například věk, kterého se umělci dožívali. Kaufman (2003, cit. podle Švanda, 2008) zkoumal délku životní dráhy spisovatelů z různých zemí a epoch. Nejkratší věk (62,1) měli muži - básníci, nejvyšší věk (74,4) ženy - spisovatelky populární literatury a literatury faktu. Ludwig (1992) se zaměřil na příčiny úmrtí. Ve skupině výtvarných umělců (podobně jako například u básníků) bylo více úmrtí v důsledku nehod a sebevražd.

Ludwig (1992) zkoumal na základě biografií duševní zdraví prominentních příslušníků různých profesí. Skupina „kreativních“ povolání jako celek měla vyšší výskyt psychopatologických jevů v průběhu života než

ostatní, méně kreativní profese, psychopatologie u nich také začínala dříve a trvala déle. Výtvarníci, podobně jako básníci a spisovatelé, byli více postiženi psychopatií. Ve skupině výtvarných umělců pak byl vyšší výskyt nadužívání alkoholu, depresí, úzkostí a potíží s přizpůsobením. Je zajímavé, že architekti, kteří jsou běžně zařazováni do kreativních, vizuálně uměleckých povolání, se od ostatních kreativních profesí odlišují nízkým výskytem psychopatologie a vysokou emocionální stabilitou. Na 1005 jedincích byla výše popsána zjištění statisticky významná, ale poněkud slabá.

Psychobiografický přístup má mnohé slabiny. Jednou z nich je, že u životopisů často chybí podklady, například u Shakespeara chybí biografické údaje o raném životním období, a tak nebyl Coxem zahrnut do jeho studie z roku 1926 (podle Švanda, 2008). Přitom zrovna Shakespeare je umělcem, který žil spořádaný, emocionálně stabilní život (Ludwig, 1989).

Ludwig (1989), který sám realizoval několik výzkumů vztahu mezi kreativitou a duševní nemocí (1992, 1998), poukazuje na to, že představu o „doteku šílenství“ podporují postavy známých, emocionálně nestabilních umělců, jako Vincent Van Gogh, Franz Kafka, Edvard Munch, Ezra Pound, Ernest Hemingway, Fyodor Michajlovič Dostojevsky, kteří jsou široce citováni v literatuře. Mnozí jiní umělci ale vedli racionálně „zdravý“, emocionálně stabilní způsob života – William Shakespeare, Albert Einstein, William James, Camille Pissarro. Mnoho studií (Ellisova psychobiografická studie významných mužů, 1904, cit. podle Ludwiga, 1989, MacKinnonova studie kreativity u architektů, 1962, cit. podle Ludwiga 1989) prokazují vztah kreativity a mentálního zdraví spíše než nemoci.

I když psychobiografické výzkumy často dokládají vyšší výskyt psychických potíží u umělců, neříkají nám mnoho o skupině umělců jako celku. Výzkumník se při sestavení vzorku musí řídit tím, kolik je o tom kterém umělci informací, nejlépe z na sobě nezávislých zdrojů. Například, Ludwig (1992) zařazoval do svého vzorku pouze umělce, o kterých byly dostupné dvě biografie. Existuje možnost, že určité postavy více motivují badatele k vytvoření své biografie, vytvářejí svým životem více otázek, které volají po zodpovězení, více paradoxů, které volají po vysvětlení.

Umělci, kteří vedli „nezajímavý“ život (stejný jako každý „obyčejný“ člověk), by pak mohli být systematicky opomíjeni, a to nejenom výzkumníky,

ale i autory výzkumného materiálu – spisovateli biografii. Umělci jako byl Shakespeare, tedy stabilní s nedostatkem biografických údajů pro výzkum, by prevalenci psychických nemocí mezi umělci snižovali, a my nevíme, kolik takových umělců je. Psychobiografické výzkumy, i když zdánlivě výzkumník může zkoumat libovolného umělce (není nutný jeho souhlas) se podobně jako ostatní psychologické výzkumy potýkají s problémem reprezentativnosti vzorku.

Dalším bodem zpochybňujícím reprezentativnost v psychobiografických výzkumech je, že génus pravděpodobně nemůže existovat, aniž by následovníci nebo autority ho za takového považovali. Posmrtné uznání umělce je tak měřítkem souladu autora se společenskými očekáváními a potřebami, a to jak současnými (ovlivní existenci relevantních životopisných údajů o autorovi), tak budoucími (v době realizace výzkumu se umělec už nemusí jevit jako geniální nebo originální a nebude vybrán).

Společně s Ludwigem (1989) se ptáme: Jak souvisí psychická nemoc a kreativní proces? Je psychická nemoc esenciální nebo pouze incidentní v kreativním procesu? Psychózy, poruchy osobnosti, alkoholové intoxikace, slouží jako zdroje inspirace nebo spíše tvůrčí proces inhibují? Jsou mentální symptomy nebo emocionální distres důsledkem kreativní činnosti – což je cena, kterou je nutné zaplatit za neoblomné hledání neznámého, nebo impuls, hybná síla odkrytí a inovace? Používají mnozí umělci a spisovatelé alkohol a drogy, aby utlumili své hyperaktivní mysl, nebo aby živili svou imaginaci, když se cítí emocionálně blokováni nebo intelektuálně inhibováni?

Náchylnost k psychickým nemocem může souviset více s jinými fenomény, které se vyskytují společně s kreativitou, než s kreativitou samotnou. Například člověk se synestézií častěji uvádí výskyt „neobvyklých zážitků“ a obě dvě skupiny (synestetici a ti s „neobvyklými zážitky“) zvlášť jsou ve zvýšené míře zapojeny do kreativních umění (Ward et. al. 2008).

Barron tvrdí, že umělci nejsou „patologičtí“, jen mají vyšší osobnostní rozpětí (1969, cit. podle Jurčová 2008). Kasof (1995) považuje společný výskyt výtvarného nadání a psychického onemocnění za klam: přecenění společné variance neobvyklé skupiny a neobvyklého chování. Psychicky nemocných je málo, výtvarných umělců je málo, takže lidé nabývají dojmu, že tyto jevy korelují, výskyt šíleného génia pak toto přesvědčení podporuje.

Studie zaměřené na vztah mezi kreativitou obecně (a výtvarně uměleckou kreativitou zvlášť) a psychickým zdravím spíše vyznívají pro podporu hypotézy o vyšším výskytu duševních poruch u kreativních individuí. Nemůžeme však učinit závěr, že „typický“ umělec má problémy s psychikou. Výskyt psychických onemocnění ve výše zmíněných výzkumech nepřekračuje 40%, a většinou bývá mnohem nižší. Jsou ale i kreativní profese, kde výskyt psychických poruch není o nic vyšší než v běžné populaci (například architekti). Kromě toho, i když psychopatologie je u umělců častější, pořád velká většina výtvarných umělců nemá psychopatologické příznaky.

I když duševní nemoc do kreativních povolání nějakým způsobem „patří“, o vztahu mezi psychickými potížemi a kreativitou toho nevíme mnoho. Podle Ludwiga (1998) umělec čerpá inspiraci z osobního a subjektivního, z míst, kde je význam a smysl, a ne tam, kde je poznání a fakt. Wordsworth (cit. podle Read, 1967, s. 42) popisuje „stav zvýšené senzibility“, v němž může vzniknout básnická kompozice. Schopnost vysoké senzitivity se tak značnou měrou promítá do života umělce, který je pak ohrožen psychickými poruchami. Je vlastně podivuhodné, že prevalence psychických poruch mezi umělci je jen o něco vyšší než u ostatních lidí, a že velká část umělců dokáže „regresi ve službách ega“, zvládnout bez destruktivních následků. Vráti se po inspirační fázi zpět a vytvoří nejenom psychologicky působivé, ale i řemeslně dovedné dílo. Podle Andreasen (1988) kontrola vlastních afektivních stavů podporuje kreativní produkci.

Barron (1968, cit. Podle Ludwig, 1989) tvrdí, že umělci jsou více emocionálně zatíženi, ale mají větší vnitřní zdroje pro zacházení s problémy (větší sílu ega): „Kreativní génius může být naivní a znalý zároveň, a být doma jak v primitivním symbolizmu, tak v rigorózní logice. On je zároveň primitivnější a kultivovanější, destruktivnější a konstruktivnější, příležitostně šílenější a neblomně zdravější než průměrná osoba.“

2.2 Osobnost umělce

Existuje řada studií, které zkoušely porozumět tvořivému procesu prostřednictvím zkoumání osobnostních předpokladů umělce, ale zájem o toto téma uvažá.

Umělec bývá vnímán jako etalon kreativního člověka, a osobnostní charakteristiky různých skupin umělců se používají pro vysvětlení osobnostních předpokladů pro kreativitu jako takovou.

Když zjišťujeme, čím se vyznačuje osobnost umělce, mělo by nás zajímat, zda vůbec existuje umělecká osobnost jako soubor rysů konzistentních v čase. Feist (1998) provedl meta-analýzu výzkumů kreativity, a z longitudinálních studií extrahoval poznatek, že osobnost umělce je v čase stabilní, a platí to hlavně pro dispoziční nezávislosti a autonomii.

Zajímavý vhled do umělcovy osobnosti přináší Stephanie Dudeková (1971, cit. podle Švanda, 2008). Dudeková administrovala Rorschachův test spisovatelům a výtvarníkům. Umělce pak popsala jako anxiózní a konfliktní, s originálním a individualistickým pojetím světa. Komunikovali raději skrze médium (literární dílo, obraz) než osobně. Prožívali hluboké a intenzivní emoce, jejich já bylo charakteristické nestabilitou a proměnlivostí. Měli odpor k zažitým pravidlům a byli tolerantní k excentrickému chování ostatních. Byli blíže k nevědomí (sny, fantazie). Špatně navazovali kontakty s okolím a měli zkreslené vnímání.

Vzhledem ke koncepci našeho výzkumu strukturujeme následující přehled podle pětifaktorového modelu osobnosti.

Neuroticismus (vedle Otevřenosti vůči zkušenosti) je dimenzí, která je nejčastěji dávána do vztahu s výtvarnými umělci a s tvořivými lidmi obecně. Gidi Rubinstein (2007) porovnávala lékaře, právníky, klinické psychology a umělce; umělci se odlišovali od příslušníků jiných profesí vyšším skórem neuroticizmu na škále NEO-FFI.

Podle DeYounga (2007) ale má dimenze Neuroticismus (stejně jako ostatní 4 faktory) dva aspekty. Jeden je Těkavost, projevující se emocionální labilitou, iritabilitou, hněvem a obtížnou kontrolou emocionálních impulzů, druhý Stažení, jako opak štěstí, vyjadřující náchylnost ke třídě záporných afektů. Umělci tedy skórují výše v dimenzi Neuroticismus, otázkou ale je, která ze dvou dílčích dimenzí je pro umělce skutečně charakteristická: citová labilita, nebo negativní emocionalita?

Podle Feista (1998) dosavadní výzkumy dopadly tak, že pokud vůbec byl pozorován vztah mezi kreativitou a neuroticizmem, šlo o (většinou mírně) zvýšený neuroticismus.

Russ (1993, podle Feist, 1998) ve svém modelu kreativity zmiňuje senzitivitu vůči problémům, jejich nalézání kreativním individuem. Umělcova citlivost k hlubokým vnitřním prožitkům (Feist, 1998) dovoluje být v těchto oblastech kreativní.

Extraverze výtvarných umělců je podle Feista (1998) spíše nízká, protože tvoření vyžaduje samotu.

Nízká Extraverze podle Trulla (1994) je charakteristická pro závislé, úzkostné, depresivní jedince.

Podle DeYounga (2007) existují dva aspekty Extraverze: Asertivita (dominance) a Entuziazmus (sociabilita). Feist (1998) dělí Extraverzi podobně na sebedůvěru-dominanci a sociabilitu. Tellegen a Waller (Tellegen, 1985, cit. podle Watson, 1994) měli ve svém třífaktorovém modelu faktor pozitivní emocionality, který odpovídá Extraverzi pětifaktorového modelu.

Otázkou je, nakolik dnes platí rozšířená a některými výzkumy potvrzovaná představa umělce-samotáře. V happeningu, inscenaci, mnohdy i na vernisážích se stírá hranice mezi tvorbou a předváděním díla. Tvorba tedy mnohdy probíhá nejenom před zraky diváků, ale i s jejich přímou účastí. Množí se kolektivní díla, kde je potřeba pracovat v kolektivu, nebo alespoň koordinovat svou činnost s ostatními. Vedle tradičně pojaté neurotické a

podivínské umělecké osobnosti existuje i jiná, zatím málo empiricky popsaná umělecká osobnost.

Jeden typ umělců může čerpat z osobních, subjektivních zdrojů, a poskytovat pak světu svou vizi, která je vzhledem do lidské zkušenosti a nabízí nové způsoby jejího docenění (Ludwig, 1998). Druhý typ je extravertní, živý jedinec, který žije spořádaným životem a nepotřebuje sám sebe izolovat, aby se inspiroval. Možná, že za nejednoznačným vyzněním výzkumu umělecké osobnosti stojí skutečnost, že skupina umělců zdaleka není jednotná ve svých osobnostních charakteristikách.

H. J. Eysenck (cit. podle Feist, 1998) navrhl kauzální teorii kreativity, kde byl podstatný arousal (stupeň nabuzení mozkové kůry). Vysoký arousal se asociuje se zúžením pozornosti, nízký s rozšířením pozornosti. Mohlo by se zdát, že kreativní myšlení se váže na nízkou úroveň arousalu. Colin Martindale (cit. podle Feist, 1998) zjistil, že vysoký arousal (měřeno stresem) redukuje kreativní řešení problémů, a měřeno EEG (procento času v alfa stavech) byl nízký arousal spojen s kreativnějším řešením problémů. Avšak nízký arousal je evidentní během fáze inspirace a už ne během kreativního vhledu a ne během základního měření. Ve skutečnosti kreativní individua směřují k vyšším odpočinkovým úrovním arousalu, což je konzistentní s vyšším kortikálním arousalem introvertů a jejich relací ke kreativitě (Feist, 1998).

Jinde (1999, cit. podle Grabner et al., 2007) Martindale shrnuje, že primární kognitivní proces, defokusovaná pozornost, ploché asociativní hierarchie (procesy spojované s divergentním myšlením a s kreativitou) se vyskytují, pokud se individuum nachází ve stavu nízkého kortikálního arousalu.

Měříme-li tedy osobnost umělce, vychází buď průměrně extravertní, nebo spíše introvertní. Ale kreativní proces byl neuropsychology spojen s nízkou úrovní nabuzení mozkové kůry, je to stav, charakteristický pro extraverty.

Otevřenost vůči zkušenosti je dimenzí, která se dává do souvislosti s výtvarným uměním nejčastěji. Podle Feista (1998) vztah Otevřenosti k umělecké osobnosti je z 5 faktorů nejlépe prokázán (umělci skórují výše). Potvrzují to mnohé výzkumy, a to jak ty, co se zabývají kreativitou obecně, tak ty, co jsou zaměřeny na výtvarné umělce.

S vyšší otevřeností jsou kromě kreativity spojeny i psychopatologické jevy, jako je nadužívání alkoholu, deprese a úzkosti (Trull, 1994).

Není zatím jasné, zda jedinci otevření a náchylní k psychopatologii si vybírají umělecká povolání, nebo se vykonáváním profese prohlubuje citlivost a otevírá se cesta pro psychopatologii. Podle Ludwiga (1992) se psychopatologické jevy ve skupině výtvarných umělců vyskytují již ve věkové skupině 21-40 let, zatímco básníci a hudební interpreti se vyznačovali psychopatií již ve věku 13-21 let. Jsou tedy ve hře obě možnosti.

Faktory pětifaktorového modelu nejsou zcela konzistentní. Otevřenost je z nich nejvíce debatovaná (DeYoung, 2007). Aspekty jako je Rychlost, Vynalézavost, Ideje (souhrnně Intelekt) na jedné straně, a Estetika, Obrazotvornost, Fantazie (souhrnně Otevřenost) na druhé straně tvoří dvě samostatné jednotky uvnitř faktoru Otevřenost.

Ackermann a Goff (1994) považují pět osobnostních faktorů za koncept podobný faktoru „g“ ve výzkumu inteligence, tedy za užitečný, ale nikoliv vyčerpávající. Uvnitř Otevřenosti vidí dokonce tři faktory, kde Estetika a Cítění tvoří samostatný faktor.

Vysoká Otevřenost vůči zkušenosti (daná pravděpodobně především položkami zaměřenými na estetické cítění, obrazotvornost, fantazii) se zdá být konstitutivním rysem umělecké osobnosti.

Přívětivost (její nedostatek) je považována za charakteristický rys umělecké osobnosti. Feist (1998) si vysvětluje často nalézané nižší skóre v dimenzi Přívětivost u umělců takto: Kreativní lidé potřebují zaměřit svoji pozornost dovnitř, odlišují se od ostatních lidí. Ten, kdo zpochybňuje tyto

způsoby, může narazit. Pozorované úrovně hostility kreativních lidí mohou být obranou proti rozptýlení, kritizování, misinterpretaci děl. Být originální (nutná, ne však postačující podmínka kreativity) znamená být odlišný od ostatních, ať už vědomě a chtěně nebo ne.

Hennessey, Amabile, Simonton (cit. podle Jurčové, 2008) mluví o potřebě tvořivých jedinců udržovat odstup, vyhýbat se interpersonálním kontaktům a rezistenci vůči společenským požadavkům.

Ludwig (1992) vyzvedává jako jednu z častých psychopatologií mezi umělci potíže s přizpůsobením. Toto zjištění koresponduje s nižší přívětivostí v nepatologickém souboru umělců. S psychoticizmem (opak přívětivosti) záporně korelují stísněnost (z modelu Tellegena, 1985, cit. podle Feist, 1998) a respekt k normám (Gough, 1987, cit. podle Feist, 1998).

Existují však důkazy, že to není pouze psychoticizmus, který je asociován s kreativitou, ale psychoticizmus zmírněný silným egem a silnou kontrolou ega (ego-strength or ego-control). Kreativní jedinci mohou být paradoxně simultánně velmi labilní a nestabilní a přesto dost kontrolovaní a stabilní. (Feist, 1998)

Woody a Clarige (1977, cit. podle Feist, 1998) napsali, že obojí (psychoticizmus a kreativita) mohou mít společný faktor ve vůli být nekonvenční, nebo angažovat se v mírně antisociálním chování. Jak už bylo zmíněno, radikální, nekonvenční, asociální nebo dokonce antisociální chování je pravděpodobně častější u umělců než u vědců, ale u tvořivých (oproti průměru) vědců se tyto vlastnosti zvyšují. Ale je zdali nekonvencionalita antecedentem nebo konsekventem kreativity, je potřeba zkoumat dál.

Uvnitř dimenze Přívětivost můžeme rozlišovat emocionální afiliaci, soucit s ostatními, zájem o jejich emoce (Soucit) a kognitivně ovlivněný ohled a respekt k potřebám a zájmům ostatních, který ale nebrání sledovat vlastní touhy i na úkor ostatních až k bodu válečného stavu (Slušnost) (DeYoung, 2007). U umělců bychom předpokládali, že budou dostatečně soucitní, ale už méně slušní.

Svědomitost umělců je tradičně považována za velmi nízkou. Lidová představa o umělecké osobnosti předpokládá náhlé nepředvídatelné záchvaty geniality, nikoliv systematickou, plánovanou, spořádanou a vytrvalou práci. Od umělce se očekává vhled, nikoliv práce systémem pokus-omyl nebo dodržení termínu.

Dosavadní výzkumy (pokud prokázaly nějaký vztah mezi uměleckou kreativitou a svědomitostí) zjišťovaly spíše nízkou svědomitost u kreativních jedinců. Abúzus alkoholu (typický pro výtvarné umělce podle Ludwig 1998) je spojen s nízkou svědomitostí (Trull, 1994).

Podle DeYounga (2007) Svědomitost v sobě zahrnuje dva další faktory: Pracovitost a Pořádkumilovnost. U umělců bychom očekávali vysokou Pracovitost, ale nižší Pořádkumilovnost.

Skóry umělců v dimenzi Svědomitost bývají průměrné nebo nižší. Pokud se umělci v tomto ohledu liší od ostatních lidí, nejde o výrazný rozdíl.

Podle Feista (1998) dopadly dosavadní výzkumy tak, že pokud vůbec byl pozorován vztah mezi kreativitou a faktory Big FIVE, šlo o (většinou mírně) zvýšený neuroticizmus, nižší extraverci, vysokou otevřenost, nižší přívětivost a nižší svědomitost. Feist také upozorňuje na to, že většina studií z nulovými nálezy se zaměřovala na kreativitu, jak se vyskytuje v běžné populaci, nikoliv na uměleckou kreativitu. Je možné, že 5 faktorů je spojeno více s uměleckou kreativitou než s kreativitou všedního dne.

Uměleckou osobnost je možné popisovat prostřednictvím pětifaktorového modelu. Rozlišením dílčích faktorů uvnitř každé z pěti dimenzí by bylo možné popis dále upřesnit.

2.3 Kreativita

Předmětem našeho výzkumu není kreativita samotná. Tato kapitola je doplňkem kapitoly o osobnosti umělce, protože se zde zabýváme osobnostními koreláty kreativity. Zabýváme se také potřebou zkoumat různé cesty, jak dosáhnout kreativního výkonu.

Na začátku byl umělec pokládán za etalon kreativního jedince. Dnes existují propracované strategie, jak se dostat ke kreativní osobnosti, proto je zajímavé porovnat, jestli osobnostní charakteristiky kreativních individuí jsou podobné těm intuitivně extrahovaným od příslušníků vysoce kreativních profesních skupin.

Mnohé definice kreativity jsou si podobné, my zde ocitujeme definici formulovanou El-Muradem (2004): aby kreativní řešení bylo úspěšné, musí mít dopad, kvalitu, styl a být relevantní.

Operacionální definice kreativity často zahrnují míry *fluence* (vztahuje se k počtu neredundantních idejí, vhledů, řešení problémů, nebo vytvořených produktů), *originality* (vztahuje se k neobvyklosti nebo nízké četnosti myšlenek, vhledů, řešení problémů, nebo vytvářených produktů) a *flexibility* (projevuje se používáním různých kognitivních kategorií a perspektiv a šíří a inkluzivností kognitivních kategorií) (Carsten et al., 2008).

Další skupina psychologů vzdává snahy o definici a operacionalizuje kreativitu jako shodu posuzovatelů, jak to udělala Amabile (1982, cit. podle El-Murad, 2004). Podobně Jurčova (2008) má za to, že definice kreativity vlastně neexistuje.

Barron a Harrington (1981) třídí definice kreativity na dvě skupiny: kreativita jako sociálně uznaný výkon, kde jsou nové produkty, které slouží jako důkaz (vynálezy, teorie, budovy, publikované spisy, obrazy, sochy, filmy, instituce, medicínské zákroky apod.); kreativita jako schopnost manifestovaná výkonem v kritických úlohách (v testech, kde je jedinec porovnáván s ostatními na přesně definované škále. První kategorie může vést k definici pole aktivity a jeho produktů jako intrinsicky kreativní: všichni vynálezci, všichni umělci,

všichni básníci. Takto ke kreativitě přistupujeme i my: nezajímají nás rozdíly mezi umělci, jsou pro nás příslušníky „kreativní profese“.

Výzkum kreativity se už dávno neomezuje na „společensky uznanou“ kreativitu výjimečných jedinců, soustřeďuje se na každodenní kreativitu v mnoha oblastech. Pořád ale existuje určité spojení mezi výzkumem kreativity a výzkumem umění. Například Gelade (2002) na základě vlastního výzkumu a rozsáhlé analýzy jiných výzkumů nabyl přesvědčení, že kreativní styl a umění mají v pozadí nějaký společný faktor, který je za oběma, jsou tedy spojeny na hlubší úrovni nějakým genetickým, fyziologickým nebo temperamentovým antecedentem. Ten pak je jak za uměleckým chováním, tak za kreativním stylem.

Kreativita je často spojována s intelektem (i když vztah mezi nimi zůstává nejasný) nebo individualitou. Dollinger (2002) dokonce operacionalizuje individualitu jako self-kreativitu. MacKinnon a Hall (1971, cit. podle Barron 1981) zkoumali skupinu architektů, která jako celek byla podstatně inteligentnější než průměr, ale mezi kreativnějšími a méně kreativními architekty inteligence vůbec nerozlišovala. K podobným výsledkům dospěl i Gough (1976, cit. podle Barron 1981). Zajímavé je, že sebe-posouzení inteligence koreluje vysoce s kreativitou (MacKinnon 1962), a to podle Barrona (1981) znamená, že lidové pojetí inteligence je širší než to, co je měřeno IQ testy.

První výzkumy kreativity (ovlivněny Guilfordovou průkopnickou prací, nebo koncepcí Torranceho) předpokládaly existenci „g“ faktoru, tedy souboru vlastností a způsobů myšlení, který vede k úspěšnému „vyřešení problému“. Tato koncepce je vázána na speciální způsob kreativního myšlení (divergentní myšlení) a několik desetiletí dominovala veškerému výzkumu kreativity.

V současné době tedy psychologická obec již není příliš jednotná v hodnocení významu divergentního myšlení pro kreativitu. Dokonce i autoři, kteří sami z koncepce divergentního myšlení vycházejí a považují ji za nejslibnější, jako například Paul J. Silvia (2008), cítí potřebu tuto koncepci obhajovat.

Už Barron a Harrington (1981) měli podezření, že konvergentní a divergentní myšlení jde ruku v ruce, a nevíme, do jaké míry se divergentní nebo konvergentní myšlení podílí na konečném výsledku (řešení). Je pak otázkou, jestli je rozdíl mezi divergentním a konvergentním myšlením dostatečný pro rozlišování.

Barron a Harrington (1981) poukazují také na to, že posledních (v té době) 15 let výzkumu přineslo jen málo překvapení, a zformulovali svůj známý a široce citovaný soubor „core“ charakteristik kreativního jedince: vysoká evaluace estetických kvalit zkušenosti, široké zájmy, preference komplexity, vysoký výdej energie, nezávislé usuzování, autonomie, intuice, self-konfidence, schopnost vyřešit protiklady nebo akomodovat protikladné vlastnosti do svého self-konceptu, a prožívání sebe samého jako „kreativního“.

V našich podmínkách například Jurčová (2001, podle Jurčová 2008) uvádí, že tvořivá mládež byla dominantnější, nezávislejší, soběstačnější, s vyšší sebedůvěrou, entuziasmem a bezstarostností.

Dnes mnozí (Sawyer, 2006, Weisberg, 2006, cit. podle Silvia et. al., 2008) mají za to, že po půlstoletí výzkumu koncepce divergentního myšlení nepřinesla dostatečně přesvědčivé důkazy o existenci globální kreativní schopnosti. Simonton (2003, cit. podle Silvia et. al., 2008) uzavírá, že testy kreativity korelují příliš vysoce s inteligencí, jen slabě mezi sebou a jen velmi málo s kreativním chováním (mají nízkou prediktivní validitu). Podobně Jurčová (2008) uvádí korelace kolem 0,3 mezi divergentním myšlením a různými kritérii tvořivosti.

Nás zajímají především osobnostní koreláty kreativity, nebudeme se zabírat samotným kreativním procesem. Existují samozřejmě i odůvodněné pochybnosti o vhodnosti hledání a nalézání souvislostí mezi osobností a kreativitou. Například, Kasof (1995) považuje celé toto snažení za podlehnutí základní atribuční chybě a zdůrazňuje situační aspekty kreativity.

Silvia et. al. (2008) zcela v souladu s mnoha jinými výzkumy zjistila, že pokud by měl existovat „g“ faktor osobnostního korelátu kreativity, byla by to Otevřenost vůči zkušenosti. Druhou nejvyšší hodnotu korelace měla Svědomitost (kreativní jedinci ji měli nižší). Celé Big FIVE vysvětlovalo

necelých 50% variance. K podobným výsledkům dospěl i Gelade: vyšší Otevřenost a nižší Svědomitost kreativních jedinců (Gelade, 1997), nebo jenom vyšší Otevřenost (Gelade, 2002). McCrae našel souvislost mezi otevřeností a divergentním myšlením (1987, cit. podle Gelade, 2002).

V jiném výzkumu byl kreativní projev jedince lépe než pět faktorů Big Five predikovatelný dvěma faktory Hude 2, super faktory, které podle DeYounga (2006, podle Silvia et al., 2008) stojí v pozadí pěti faktorů. Jedním ze superfaktorů je Plasticita, tvořená Otevřeností a Extraverzí, druhým Stabilita, tvořená Neuroticizmem (obrácené škálování), Přívětivostí a Svědomitostí. Kreativní jedinci jsou plastičtí a málo stabilní. Efekt Plasticity byl podle autorů (Silvia et al., 2008) větší než efekt Otevřenosti a Extraverze zvlášť. Pro kreativitu podle nich je důležité něco, co je společné těmto faktorům, a už méně záleží na jejich specifických vlastnostech.

Je zajímavé, že i v případě, že se extrahují „kreativní styly“, se často předpokládá, že jeden ze stylů je „kreativnější“ (dosáhne se lepšího výsledku), druhý je méně kreativní, používají ho spíše nekreativní jedinci (viz například Taylor, 1990).

K. Kelly (2004, cit. podle K. Kelly, 2006) vytvořila metodu měření kreativity, založenou na sebeposouzení kreativního chování, SCAB (Scale of Creative Attributes and Behavior, škála kreativních postojů a chování). Autorka považovala za důležité 5 faktorů: *kreativní angažovanost* (záliba v kreativních aktivitách a pravidelné časové investice do práce na něčem kreativním), *kreativní kognitivní styl* (kognitivní aspekt kreativity spojený s inteligencí a divergentním myšlením), *spontaneita* (styl charakterizovaný impulzivitou a hledáním vzrušení), *tolerance* (postoj flexibility a otevřenosti k nápadům a zážitkům ostatních), *fantazie* (mentální aktivita kreativity, zejména denní snění a imaginace).

Pětifaktorový model autorka zřejmě vytvářela s vědomím jejich vztažení na osobnostní systém Big FIVE, později pomocí pětifaktorového modelu ověřovala vztahy mezi SCAB a osobností (Kelly, 2006).

K velkému překvapení autorky stejně důležitým prediktorem kreativity (SCAB je sebeposuzovací, to mohlo výsledky trochu zkreslit) jako Otevřenost

byla Extraverze (jedinci, kteří sami sebe považovali za kreativní, byli otevřenější a extravertnější). Bohužel nevíme, jestli kreativní jedinci byli jak otevření, tak extravertní, nebo někteří kreativní jedinci jsou spíše extravertní a někteří spíše otevření. Dalším pro nás zajímavým výsledkem je, že samotná míra zapojení do kreativní činnosti korelovala jak (kladně) s Otevřeností, tak (záporně) s Přívětivostí (Kelly, 2006). Často zjišťovaná nízká přívětivost kreativních jedinců a výtvarných umělců bude pravděpodobně souviset s potřebou hájit své atypické zájmy.

Gelade (2002) použil sebeposouzení jako měřítko kreativity u zaměstnanců firem. Použil Kirtonův KAI (Kirton Adaptation-Innovation Inventory), ze kterého získal rozdělení svého vzorku na inovátory a adaptátory. Tato škála má být měřítkem způsobu přistupování k úkolům (viz tabulka 1), nikoliv mírou kreativity. Nicméně, „inovátoři“ jsou přece jenom popisováni jako kreativnější. Kirtonův model je značně rozšířený, Jurčová (2008) ho dokonce považuje za dominantní.

Tab. 1. *Přehled behaviorálních charakteristik (subškál) Kirtonova inventáře (podle Goldsmith, 1984, Gelade, 2002).*

efektivita	schopnost opustit zažité formule nebo způsoby myšlení a obětovat bezprostřední krátkodobý užitek dlouhodobému úspěchu
konformita	vyjadřuje averzi vůči riziku a tendenci k jistotě, operacím uvnitř sítě pravidel, struktury a konsensu
originalita	tendence vytvářet ideje, které ohrožují a prolamují existující paradigmaty

Adaptátoři (vysoká konformita, nízká efektivita a nízká originalita) jsou popisováni jako jedinci konvenční a poněkud nudní. Tento dojem je umocněn skutečností, že ze všech tří škál je počítán souhrnný skóre KAI (konformita je škálována obráceně, takže konformní člověk dosáhne nízkého skóre). Adaptátoři tak obsahují nízkého celkového skóre, inovátoři vysokého.

Ale ve výtvarném umění je adaptátor člověk, který dokáže vyjádřit to, co potřebuje, uvnitř rámce, který se rozhodl respektovat. Není tam nutně

předpoklad, že nereflektuje hranice, uvnitř kterých tvoří. Je schopen uvnitř konvencí uznávaného prostoru stvořit něco nového a hodnotného. Možná, že tady je i jakýsi ohled na diváka: z děl inovátorů mají diváci často nejprve šok. Adaptátor nechce šokovat.

Gelade (2002) zjistil, že inovátoři jsou otevřenější, zatímco adaptátoři svědomitější.

Gelade (2002) vytvořil přehled vztahů mezi kreativitou a faktory Big FIVE z předcházejících výzkumů. Ty z nich, které vycházely z jiného přístupu k osobnosti, se snažil „převést“ na Big FIVE (například Jungovo cítění se rozhodl považovat za přívětivost). Z přehledu vyplývá, že s kreativitou koreluje Extraverze částečně (jak v které studii, někdy kladně a někdy záporně), Přívětivost málo (pokud ano, pak záporně), Svědomitost ve většině studií výrazně záporně, Neuroticizmus slabě (pokud ano, tak záporně), a Otevřenost snad bez výjimky kladně. Po statistické analýze předcházejících výzkumů autor dospívá k přesvědčení, že ve skutečném vztahu ke kreativitě je Otevřenost, Svědomitost a Extraverze.

Kirton (1976, cit. podle Gelade 2002) zaznamenal snížení výskytu vysokých skóre inovace s věkem; to je v souladu se zjištěním McCrae (2000, cit. podle Gelade, 2002), že Extraverze a Otevřenost s věkem klesá, zatímco Svědomitost narůstá.

Podobnou typologii ke Kirtonovým adaptátorům-inovátorům vytvořil podle Goldsmitha (1986) ve stejné době Kaufmann. Šlo o dva styly řešení problémů (problém je definován jako situace, kde osvědčené způsoby řešení selhávají, a do obvyklé situace přicházejí neobvyklé elementy a produkují tenzi). Asimilátoři (jeden ze stylů) dávají přednost dobře známým principům řešení problémů. Když přicházejí nové, nečekané elementy, asimilátor se snaží natáhnout (strech) nebo adaptovat standardní metody tak, aby je přizpůsobil situaci. Sledováním této strategie asimilátoři mohou přehlédnout kreativní, nové, inovativní, nebo jednodušší řešení. Výzkumník (explorer) hledá nová řešení, a to i v situacích, kdy by bylo vhodnější standardní řešení. Je neekonomní v používání mentální energie, protože vlastně hledá řešení neexistujících problémů.

Koncepce pouhých dvou kreativních stylů je lákavá, ale potýká se s určitými teoretickými obtížemi: podobné teoretické koncepty spolu nekorelují.

Alarmující je například to, že v Goldsmithově (1986) výzkumu se ukázalo, že inovátoři-adaptátoři (měřeno Kirtonovým KAI) nemají nic společného s Kaufmannovými výzkumníky-asilimátory. Přes všechnu teoretickou podobnost tyto teorie nepopisují stejné, ani podobné kognitivní styly. Podobně dopadl výzkum zjišťující vztah mezi Galensonovými konceptuálními a experimentálními tvůrci a divergentním a konvergentním myšlením (Nielsen, 2008). Mezi teoreticky podobnými koncepty se experimentálně neprokázal žádný vztah.

V jiném výzkumu (1984) Goldsmith zkoumal vztah mezi dvěma různými škálami na měření inovativního-adaptativního stylu. A znovu s poměrně nízkou hodnotou korelace. Oba dva Goldsmithovy výzkumy podporují Simontonovu tezi (viz začátek kapitoly) o nízké korelaci testů kreativity mezi sebou.

Za poměrně malou úspěšností výzkumu osobnostních a kognitivních korelátů kreativity stojí podle Simontona (2003) jednostranné zaměření na jeden jev (osobnost nebo myšlení), zatímco kreativita se pravděpodobně nachází ve stochastickém vztahu jak s osobností, tak s kreativním produktem nebo procesem.

Carsten se spolupracovníky (2008) se pozastavuje nad vzájemným vztahem a společným fungováním fluence, originality a flexibility jako nejčastěji zkoumanými aspekty kreativity. Aby byl člověk kreativní, musí myslet flexibilně, rozbíjet ustálené struktury, potřebuje plochou asociativní hierarchii. Pak dojde k neobvyklým, nesourodým, a tak originálním asociacím. Avšak kromě kognitivní flexibility je možné docílit kreativní fluence a originality prostřednictvím tvrdé práce, perseverace, a více či méně záměrné, vytrvalé, do hloubky jdoucí explorační několika málo kognitivních kategorií nebo perspektiv (pohledů). Perseverace se projeví v generování mnoha nápadů uvnitř několika málo kategorií nebo v delším time-on úkolu. Fluence uvnitř několika málo kategorií je spojena s originalitou, protože v každé kategorii je jen omezené množství konvenčních a neoriginálních nápadů. Perseverace pak vede k tvorbě originálních nápadů (Carsten et al., 2008).

Carsten se spolupracovníky (2008) také poukazuje na výzkum Nijstada (2002, cit. podle Carsten et al. 2008), kde flexibilita (počet využitých kategorií) a fluence uvnitř kategorií spolu systematicky nekorelovaly. Podobně Silvia et al.

(2008) zjistili ve svém výzkumu, že fluence koreluje jen s originalitou, nikoliv s kreativitou jako takovou. U fluentních jedinců dokonce průměrná kvalita odpovědi může být nízká, něco jako množství na úkor kvality.

Carsten a spolupracovníci (2008) si všímají nálad nebo afektů a stupně aktivace jedince. Vytvořili tak dvoudimenzionální model kreativity.

Pozitivní afekt dovoluje individuí být inkluzivní v myšlení, přepínat kognitivní kategorie, explarovat nezvyklé perspektivy, tedy zvyšuje kognitivní flexibilitu (Carsten et al., 2008).

Carsten (Carsten et al., 2008) tvrdí, že negativní afekt nás informuje, že situace je problematická, ohrožující a obtížná. Pro nápravu má být provedena specifická akce, a to volá po soustředěnějším, systematickém, a analytickém přístupu. Negativní afekt facilituje sekundární kognitivní proces, levohemisferální. Negativní stav mysli (například úzkost) podporuje zúžení perceptuálního zpracování, které vyúsťuje v sníženou detekci periferních (ne centrálních) vizuálních informací a ve zhoršené výkony v sekundárních (ale ne primárních) úkolech. Pokud negativní nálada není extrémní, zúžené zpracovávání při negativním stavu nálady může být adaptivní a chrání před distrakcí, dovoluje tak soustředění na nejdůležitější informace. Negativní nálada zvyšuje persistenci a perseveraci (Carsten et al., 2008).

Zdá se, že aktivace obecně zvyšuje kreativitu. Pozitivní nálada vede ke kreativnímu výkonu prostřednictvím kognitivní flexibility a inkluzivity. Negativní – k témuž prostřednictvím perseverace a persistence. Vliv nálady nelze popsat jen pomocí jedné z dimenzí aktivace nebo hédonického zbarvení. Jsou potřeba obě dvě dimenze. Kognitivní flexibilita, inkluzivita a perseverace jsou různé dimenze kreativního výkonu (Carsten et al. 2008).

Závěrem řekneme, že Guilfordova koncepce divergentního myšlení, které mělo být „g“ faktorem kreativity, byla historicky převratná, v současné době už ale, jak se zdá, nepostačuje. Je potřeba zkoumat různé cesty ke kreativnímu výkonu a vytvářet typologie tvořivých jedinců pro hlubší porozumění těmto cestám.

2.4 Typologie umělců

Přestože se psychologie raději zabývá odlišností umělce od ne-umělců, existují snahy rozlišovat uvnitř skupiny tvořivých lidí (Ludwig, 1998), hledají se i rozdíly mezi výtvarnými umělci. Tyto úvahy vycházejí primárně z fascinace dílem, z úžasu nad rozmanitostí uměleckého vizuálního projevu, jsou přáním zredukovat tuto různorodost na psychologicky pochopitelné kategorie. Snahy o vytvoření typologie výtvarných umělců vycházejí primárně z charakteristik díla (tento postup umožňuje diskrétnější rozlišení) a následně je porovnávají s údaji o osobnosti umělce.

V této kapitole se seznámíme s několika takovými typologiemi umělců. Pro psychologa je výhodné vytvářet psychologickou typologii na základě charakteristiky díla. Většinou se totiž dá očekávat, že výtvarnému umění rozumí méně než psychologii, a tak může „nelítostně“ klasifikovat a redukovat charakteristiky obrazů. Typy, vytvořené na základě psychologických charakteristik umělce, nemají kouzlo diskrétnosti, jisté příslušnosti k typu. Kunsthistorik by naopak pravděpodobně nedokázal vytvořit „čistou“ typologii podle díla, protože tématu více rozumí a vidí vztahy a vlivy, které psychologovi snadno uniknou.

Readova typologie

Read vytvořil 8 typů uměleckého projevu tříděním dětských kreseb na základě vlastního psychologického uvážení. Nejprve zařazoval obrazy do jedné z 12 kategorií, u mnoha maleb se nemohl rozhodnout, kam patří, a měl přitom dojem, že jde spíše o nedostatečně vymezené kategorie než o „nevyhraněnost charakteru“ autora. Logickou a teoretickou analýzou pak snížil počet kategorií na 8 (aby to odpovídalo Jungově typologii) (Read, 1967, s. 161-166).

Tyto typy pak na základě teoretické úvahy přiřadil k Jungovým typům, jak to vidíme v tabulce 2.

Tab. 2. Přehled Readovy typologie (Read, 1967, s. 161-166).

Psych. funkce	Zaměření	Typ kresby	Popis kategorie
MYŠLENÍ	introverze	enumerativní	Umělec je ovládán objektem, zaznamenává maximum podrobností
	extraverze	organická	Má vztah k objektům, vnímá přírodní proporce a organické svazky
CÍTĚNÍ	introverze	dekorativní	Pomocí barvy a dvojrozměrných tvarů vytváří veselý celek
	extraverze	imaginativní	Fantazijní námět znázorní pomocí imaginace a sdělí ostatním
ČÍTÍ	introverze	vcitřovací	Vyjadřuje „atmosféru“, dává přednost charakteristickému detailu před celkovým pojetím
	extraverze	expresionistická (haptická)	Reflektuje kontrast mezi vizuálním a haptickým vjemem
INTUICE	introverze	rytmický celek	Motiv je rytmicky opakován a podřízen obecnému celku
	extraverze	strukturální forma	„Absolutní“ příbuznost individuálně rozdílných forem

Readova typologie, ač nebyla Readem experimentálně ověřena, je cenná pro hlubokou psychologickou úvahu, ze které vzešla. Jednotlivé typy se mezi sebou liší způsobem, jak zacházejí s námětem, a jeden typ (imaginativní) zahrnuje i variaci námětu samotného (je fantazijní, nemá hmatatelnou předlohu).

Mary Loomis a Eli Saltz (1984) se pokusili experimentálně ověřit vztah mezi Jungovou typologií a uměleckým produktem. Kritizují Readu, který je zřejmě inspiroval. Chtěli předpovídat umělecký styl se znalostí kognitivního stylu umělce. Použili raději vlastní rozdělení do uměleckých stylů než existující kritérium příslušnosti k umělecké škole (zařazení do umělecké školy je sporné, není to dostatečně „čistý řez“). Autorky tedy hledali deskriptivní dimenze, které by rozlišovaly mezi jednotlivými zvolenými výtvarníky. Původní set

deskriptivních dimenzí byl vybrán na základě 10 Wollflinových dimenzí (například, otevřená forma vs. uzavřená forma, důležitost procesu vs. důležitost produktu, autobiografický vs. normální). Posouzení prováděli studenti umění z jedné univerzity.

V souladu s celkovou analýzou díla (podle všech 10 dimenzí) mezi umělci rozlišovala dimenze Figurativnost a Narativnost. Figurativní umění je realistické, reprezentativní, zatímco nefigurativní je abstraktní, ne-objektní. Uvnitř dvou skupin, vzniklých na základě rozlišení mezi figurativními a nefigurativními umělci, rozlišovala dimenze narativnost. Narativní je námět založený na snech nebo fantazii, idiosynkratické umění, zatímco jeho protějšek Deskriptivní umění má námět topografický, deskriptivní nebo plošný, umění v souladu s kolektivními normami.

Worringer přišel jako první s hypotézou, že vůle k umění se projevuje dvěma cestami, které vedou ke dvěma stylům: abstrakci a empatii (cit. podle Mezei, 1981). Velmi podobné dimenze pro rozlišování mezi umělci zvolili Romo a Alfonso (2003): figurativní-abstraktní a expresivní-neexpresivní. Už Worringer měl hypotézu, že tvůrci abstraktního a figurativního umění se liší v určitých psychologických aspektech. Za protiklad abstrakce považoval empatii (cit. podle Mezei, 1981).

Cupchik (1974, cit.podle Loomis a Saltz, 1984) měl 4 dimenze, první dvě podobné výše popsaným. Dimenze narativní-deskriptivní byla pak přejmenována na přiléhavější (a Jungově typologii více odpovídající) název spontánní-racionální.

Z uvedených dvou dimenzí vznikly 4 styly:

Figurativní racionální (Matisse, Warhol, Wyeth)

Figurativní spontánní (Chagall)

Nefigurativní spontánní (Kandinsky, Miro, Pollock)

Nefigurativní racionální (Mondrian).

Autorky antcipovali 8 uměleckých stylů, ale to by museli použít více než osm umělců. Pak teoretickou úvahou přiřadili malířské styly k jednotlivým Jungovým typům.

Podle Loomis a Saltz (1984) figurativní malíři znázorňují rozpoznatelné elementy. Lidé, zvířata, stromy, se objevují na plátně, jak se objevují i ve skutečném světě. Nefigurativní malíři nemalují rozpoznatelné předměty. Zajímají se o barvu, abstraktní formy, nebo proces malování. Podle Jungovy typologie tedy figurativní umění je zaměřeno na vnější svět, nefigurativní na vnitřní, jako extraverte a introverte. Figurativní obrazy jsou příkladem extravertního postoje, nefigurativní introvertního postoje.

Loomis a Saltz (1984) mají za to, že racionální (deskriptivní) a spontánní (narativní) styly mají odpovídat racionálním funkcím citění a myšlení a iracionálním funkcím senzace a intuice. Vztah kognice a tvorby ilustrujeme na experimentu Daye s reprodukcí slyšeného „nesmyslného“ slova (1977, cit. Podle Loomis, 1982). Ukázalo se, že někteří lidé reprodukovali přesně to, co slyšeli, jiní pozměňovali slovo tak, aby dávalo smysl. Loomis dává do vztahu přesnou reprodukci a iracionální funkce (čítí a intuici) a reprodukci organizovanou do smysluplné podoby racionálními (myšlení a citění) funkcemi.

Prostřednictvím takto vytvořených 4 uměleckých stylů autorky popsaly skupinu 45 výtvarných umělců, kteří se na základě analýzy díla poměrně rovnoměrně rozdělili do 4 uměleckých stylů. S kognitivním stylem to bylo složitější. 34 výtvarníci měli jako dominantní racionální funkci (citění) a 11 iracionální (10 čítí a 1 intuici). 16 z 21 extravertních mělo figurativní styl, 16 z 24 introvertních mělo nefigurativní styl. Je zajímavé, že 44 z 45 umělců se „vešli“ se svou dominantní funkcí do citění a čítí.

Predikce uměleckého stylu na základě Jungova kognitivního stylu byla možná (hladina spolehlivosti $p < 0,001$). Autorky očekávají, že s rozpracováním 4 uměleckých stylů do 8 se predikce ještě zvýší.

Ludwig (1998) zkusil dát do vztahu umělecký styl a psychické potíže malíře. Malíře dělí na ty, co mají formální styl, symbolický styl a emotivní styl. Nejprve použil expertní hodnocení, ale kategorie symbolického umění byla příliš široká, a tak se vrátil k uměleckohistorickému rozlišení.

Všechny kreativní profese rozdělil na 3 skupiny:

- a) Formální, kde se spoléhá na matematické a objektivní formy (architektura, design, skládání hudby, ve výtvarném umění pak kompoziční, strukturální, dekorativní aspekty);
- b) Symbolické („hrající“) profese, kde se spoléhá na symbolické, narativní, figurální, ikonické a reprezentativní formy (tančení, zpívání, hraní a dirigování, ve výtvarném umění reprezentativní, narativní, ikonické);
- c) Expresivní profese, které spoléhají více na osobní a subjektivní formy (vizuální umění a literatura, ve výtvarném umění specifické expresivní a emocionální aspekty).

Psychopatologie se podle Ludwiga neváže na umění jako takové, ale na určitý způsob, formu kreativního vyjádření. Nejenže kreativní umělecké profese (malíři) mají vyšší indexy psychopatologie než formální umělecké profese (architekti), dokonce i výtvarní umělci se liší mezi sebou úrovní zdůraznění expresivních a emocionálních elementů.

Ukázalo se, že u „formálních“ umělců byl výskyt všech psychopatologických projevů nejnižší, u symbolických vždy prostřední, u expresivních vždy nejvyšší.

Prevalence nemocí je o to nižší, o co více spoléhá na matematické, přírodní, formální a objektivní způsoby tvůrčího vyjádření. O co více je emotivního elementu, osobních odhalení, a subjektivních způsobů tvůrčího vyjádření, o to je prevalence vyšší. Podle Ludwiga jde o obecnou zákonitost, v psychologii tedy klinici budou „patologičtější“ než výzkumníci.

MacKinnon (1965) zkoumal skupiny architektů, které rozdělil podle vykonané práce v oboru na velmi kreativní, méně kreativní a málo kreativní. Nej kreativnější skupina měla nízkou úroveň neuroticizmu, u nejméně kreativní

skupiny trochu vyšší a u prostřední skupiny nejvyšší. U nejkreativnější skupiny podle autora je Ego identifikované s Id, u konvenční skupiny je Ego identifikované se super-egem, a v prostřední skupině je aktuální vnitřní konflikt.

Zajímavé je, že psychologové (a filozofové) mají potřebu rozlišovat mezi figurativním a nefigurativním uměním, zatímco kunsthistorikové, ani sami umělci (viz například Sloane, 1971) tento rozdíl nepovažují za zásadní.

Zajímavá je koncepce Davida Galensona (Galenson, 2007), který je ekonom, ale zabýval se básníky a spisovateli, taktéž malíři, a pozastavoval se nad věkem, kdy udělali největší průlom. Zjistil, že někteří (v našem případě malíři), jako je Picasso, Matisse, Warhol, udělali své velké objevy náhle a poměrně mladí, zatímco jiní malíři, jako například Mondrian, Kandinsky, Pollock, došli ke svým objevům postupně, a jako následek, ve vyšším věku. První skupinu Galenson pojmenovává konceptualisté, druhou experimentátoři.

Podobný rozdíl byl dříve popsán mezi básníky a spisovateli: podle McCanna (2001, cit. podle Simonton, 2007) básníci produkují nejlepší práci v raném věku, a tak mohou zemřít mladší bez toho, aby to je stálo jejich reputaci.

Experimentální inovátoři (viz Galenson, 2007, 2008) nebývají spokojeni s dosaženým cílem, bývají často uvázáni k jednomu problému celý život. Problémy, na které se zaměřují, jsou širší, cíle nejsou jasně definovány. Málokdy jsou spokojeni, pochybují o tom, že cíle lze dosáhnout. Jak postupují, cíl se zdá vzdalovat. Jejich nespokojenost a pochybnosti o možnosti dosažení cíle je nutí pochybovat o oddanosti těch, kteří mění styly.

Konceptuální inovátoři (viz Galenson, 2007, 2008) naopak věří, že dosáhli řešení problému, a přecházejí k dalšímu tématu. Položí si konkrétní problém a vyřeší ho. Jejich uznání, že dosáhli cíle, je uvolňuje k tomu, aby šli za dalším cílem: jakmile je projekt završen, už je nezajímá a mohou jít za něčím dalším, úplně odlišným. Picasso je typickým představitelem konceptuálního typu, který umí přepínat mezi různými styly a formáty.

Tato typologie má potenciál být „fér“ k oběma typům umělců, protože neobsahuje hodnocení. Čtením Galensona sice nabýváme dojmu, že mírně „fandí“ konceptuálním umělcům, ale nakonec není snadné přisoudit větší nebo menší přínos na různých polích skupině konceptualistů nebo experimentátorů. Například, Francastel (1984, s. 84) považuje za samozřejmost vyšší hodnotu tvorby skupiny umělců, kterou bychom označili v Galensonových intencích za experimentální: „Každý, kdo o tomto problému uvažuje, se může snadno přesvědčit, že ti největší se neúnavně vracejí ke stejné tématice a že navíc užívají jen omezeného počtu postupů.“

Bohužel Galenson pro svou teorii nepředkládá přesvědčivé důkazy. Uvádí spíše příklady, než statistické zpracování. Experimentálně ověřit jeho koncepci se několikrát pokusil Simonton (2007, nebo Simonton společně s Nielsenem, 2007), ale zatím bez velkého úspěchu. Je přesvědčen, že typů je ve skutečnosti více (4), proto nebylo možné dosáhnout uspokojivých výsledků se dvěma typy.

Jeden proud výzkumu, který je mnohem širší, ale leží mimo ohnisko našeho zájmu, se snaží o rozlišení kreseb výtvarně nenadaných lidí a jejich osobností, nebo (častěji) rozlišovat podle kreseb psychiatrické pacienty s různými diagnózami. Podobně jako v hledání osobnostních korelátů uměleckého vyjádření se nezdá, že by zde výzkum pokročil natolik, že byly nalezeny osobnostní koreláty výtvarného projevu (viz například Hacking, 1996)

Závěrem můžeme říci, že ani jedna z nastíněných typologií se zatím příliš nerozšířila. Problémem pravděpodobně bude nízká průkaznost typologií vzhledem k velkým rozdílům mezi umělci uvnitř a vně skupin, a možná i nedostatečný zájem výzkumníků o tuto tematiku.

3. Námět

3.1 Výtvarné umění jako aktivita znaků

Vizuální umění je specifický komunikační kanál, používaný jedinci, kteří mají afinitu k vizuální konceptualizaci lidské zkušenosti. Umělecký projev se pak odlišuje od běžné komunikace, i když používá stejné médium (poezie a literatura se odlišují od všední komunikace).

V naší mysli existují významy, pro které nejsou slova (viz například Kulka, 2008, s. 232, nebo Vygotskij, 1970, s. 283), a umění je považováno za schopné vyjádřit mnohé z nich (viz Francastel, 1984, s. 18, nebo Kulka, 2008, s. 232).

V této kapitole se zaměříme na ty nejobecnější aspekty znaků tak, jak se vyskytují v každodenní komunikaci a v umění. Budeme se zabývat podobnostmi a rozdíly mezi vizuálním a verbálním znakem.

Rozdíl mezi textem a obrázkem je na první pohled zřejmý. Obojí ale reprezentuje svět lidské zkušenosti prostřednictvím znaků. Většina významů je sdělitelná jak psanými, tak grafickými symboly (Eysenck a Keane, 2008, s. 298).

Je zajímavé, že Saussure (cit. podle Barthes, 1997, s. 114), než našel pojmy „označující“ a „označované“, uvažoval o formě a myšlence, nebo dokonce o obrazu a pojmu.

Nelson Goodman (2007, s. 178) rozlišuje mezi popisem a zobrazením pomocí koncepce *hustoty* schématu: „Popisy se neliší od zobrazení tím, že by byly arbitrárnější, nýbrž tím, že patří k artikulovaným, nikoliv hustým schématům.“ Na vnitřní strukturu symbolu pak vůbec nezáleží, protože to, co v jednom systému popisuje, může v druhém zobrazovat. „Přirozená“ rozpoznatelnost symbolů vizuálního sdělení je mýtus. „Realistický“ obraz se liší od „nerealistického“ tím, že v prvním případě máme „klíč v kapse“, víme, jak se na obraz dívat (Goodman, 2007, s. 43).

Podle Goodmana (2007) každá kopie notového záznamu, je-li přesná, je rovnocenná jiné přesné kopii, ale i ty nejpreciznější kopie Rembrandtovy malby jsou pouze napodobeninami či padělkami, nikoli novými instancemi díla. Každá přesná kopie textu básně či románu je právě tak autentickým dílem jako kterákoli jiná. Malba nemá abecedu znaků. V malbě pak nemůžeme vyčlenit

žádnou vlastnost jako konstitutivní, žádný rys nelze označit jako nahodilý a žádnou odchylku jako bezvýznamnou. „Jediný způsob, jak potvrdit pravost zkoumané Lukrécie, spočívá tudíž v prokázání historického faktu, že se skutečně jedná o objekt vytvořený Rembrandtem“ (Goodman, 2007, s. 96-98).

Řeč je dominantním kanálem lidské komunikace, pro většinu lidí pak není těžké naučit se nazpaměť oblíbenou báseň, aby se z ní mohli těšit kdykoli. U obrazu většina z nás skutečně neví, které jeho prvky jsou podstatné. Ale jsou jedinci, kteří se učí obrazy nazpaměť, aby si je mohli v paměti vyvolávat, jak to dělají ostatní s básní.



Tizian Vecellio Bakchus a Ariadna, 1518

Umělecké sdělení ještě „zhušťuje“ jazyk použitého média. Znakové systémy umění bývají značně neostré, a tak umožňují umělci ztvárnit stejnou myšlenku velmi odlišnými prostředky, zatímco příjemci mohou dílo svobodně interpretovat (Černý a Holeš, 2004, s. 273)



Frank Auerbach Bacchus and Ariadne, 1971

Frank Auerbach považoval své dílo za *portrét* Tizianova obrazu (Podro, 1995, s. 81). Byl schopen učinit rozhodnutí, co je na komplexním výtvarném mistrovském díle důležité, a tyto aspekty vyjádřit vlastním jazykem. Díváme se na překlad staré malby do jazyka aktuálních konvencí. Mluví se i o překladech výtvarně uměleckých děl z vizuální do hmatové modality, nebo z „nepochopitelné“ do přístupnější podoby (Juricevic, 1999).

Goodman sice považuje za konstitutivní charakteristiku výtvarného jazyka jeho „hustotu“, ale verbální sdělení, uvážíme-li sdělení se všemi obsaženými metaforami a prací s nimi, se situačním a historickým kontextem, účastníky, komunikačním záměrem a očekávanou reakcí, rychle nabývá na složitosti (hustotě). I běžné verbální sdělení může být dostatečně „husté“, abychom nevěděli, jak převyprávět smysl toho, co se odehrálo, aniž bychom narušili smysl celku. V literatuře vyprávěný příběh má mnoho detailů, některé jsou z hlediska účinku nepodstatné, ale není snadné něco změnit nebo odebrat, aniž by příběh ztratil svou působivost. Spisovatelé a básníci přesto příběhy převypravují, stejně tak jako výtvarní umělci reinterpretovali staré obrazy.

Budeme-li důslední v aplikaci Goodmanova rozlišení mezi popisy a zobrazeními, není jasné, kam bychom zařadili vizuální kýč – k hustým (zobrazujícím), nebo k artikulovaným (popisujícím) schémátům.

Kulka (2000, s. 57) totiž za podstatnou vlastnost kýče považuje chudost – kýč „substantivně neobohacuje asociace spojené s tématem“. Pro kýč platí, že jmenovka k obrazu („smutný klaun“) a sám obraz jsou zaměnitelné

Ukazuje se, že název má vliv na porozumění obrazu (Millis, 2001). Redundantnost názvu pak může být doplňujícím aspektem vizuálního kýče. Ve výzkumu Millise (2001) „elaborativní“ (my bychom řekli metaforické ve vztahu k obrazu) názvy aktivují další kognitivní schémata, zatímco stejné obrazy, opatřené redundantními, deskriptivními názvy („smutný klaun“) vystupují jako obrazy bez názvů.

V případě Kulkova „smutného klauna“ by tak mohl vzniknout určitý estetický zážitek v případě, že by se obraz jmenoval „Macbeth“. S interakcí mezi názvem a obrázkem pracuje Torranceho test kreativity, kde je možné získat body za originalitu názvu.

Takového zvýšení účinku uměleckého díla je v tomto případě dosaženo vytvořením metafor. Z kognitivního úhlu pohledu je metafora smíšením konceptů, koncepty derivují ze hry emocí s intelektem (Serig, 2006). Vizuální metafora (Dent a Rosenberg, 1990) je strukturována stejně jako verbální: jedna věc je v ní znázorněna jako druhá, která je jiného druhu, ale „resembleje“ první věc.

Podle Lakoffa (2002, s. 125) méně vyhraněné (a méně konkrétní) pojmy chápeme částečně pomocí vyhraněnějších (a konkrétnějších) pojmů, které jsou přímo založeny na naší zkušenosti. Primární funkcí metafor je porozumění.

Gombrich (1985, s. 139) připomíná, že pro egyptské oči byly zobrazení a nápisy mnohem zaměnitelnější, než jsou pro nás. Podle Summerse (1995, s. 98) rozlišení mezi konceptuálním a perceptuálním uměním je něco jako rozdíl mezi přirozenými a konvenčními znaky. Koncept je abstraktnější a bližší slovnímu či ideálnímu, je ale zároveň konvenční, podobá se pojmu. My bychom řekli, že znaky se liší mírou své transparentnosti.

Ikonický znak (podle Černý a Holeš, 2004, s. 185) obsahuje některé vlastnosti označovaného předmětu nebo jevu, existuje vztah podobnosti mezi

znakem a označovaným, nebo, jak říká Kulka (2008, s. 207), význam je ve vědomí vyvolán podobností.

Wallis (cit. podle Urbánek, 2007, s. 32-33) dále dělí ikonické znaky na schémata a pleromata. Pleromata jsou ikony reprezentující příslušné objekty značně detailně, tak, že vzniká dojem realističnosti. Schémata jsou abstraktnější reprezentace, jako diagramy nebo piktogramy. Podobné pojetí stupňovitosti ikonity má Morris (1946, cit. podle Trifonas, 2003): znak je ikonický jen do té míry, nakolik sám má vlastnosti denotátu.

Ikonický znak má nízkou úroveň abstrakce (podobá se konkrétnímu předmětu, nikoliv třídě předmětů), ale každé zobrazení je abstrahující, vyčleňuje jen typické, podstatné črty, protože nemůže pojmut všechny reálné stránky materiálních předmětů. Ikonický znak je vždy schématem, ačkoli může jít o kvalitní a podrobné schéma (Kulka, 2008, s. 207).

Eco (cit. podle Urbánek, 2007, s. 36) kritizuje koncepci ikoničnosti: není podobnost mezi znakem a jeho objektem, ale mezi znakem a dříve vnímaným kulturním obsahem. Ikoničnost ve výtvarném umění je další tradiční konstrukt, který ztrácí užitečnost, protože vnímání podobnosti je závislé na společenských konvencích a zkušenosti diváka. Ostatně, už Peirce (1997, s. 37) upozorňoval na to, že samotné použití znaku znamená jakousi redukci: znak nezastupuje objekt ve všech ohledech, ale vzhledem k určité ideji.

Transparentní znaky jsou zcela konvenční. Čtenář nevěnuje pozornost materiální stránce písma (transparentního znaku). Chybí smyslový dojem ze znakového nositele (Kulka, 2008, s. 206).

U transparentních symbolů si nejsme vědomí žádného úsilí, žádných alternativ, žádné interpretace (Goodman, 2007, s. 43).

Divák musí znát a akceptovat konvenci, aby rozuměl obrazu. Tyto konvence nejsou dané jednou provždy, a to ani v umění, ani ve všedním životě. V každodenní verbální komunikaci si nevystačíme se znalostí definice pojmů, existují latentní dohody o významu slov, jejich kombinací a celých vět. Tyto dohody se neustále mění, Nebeská (1992, s. 55) mluví o společném žití pojmů, Hawkes (1999, s. 53) o uskutečnění významu.

Znaky nejsou věci nebo objekty, ale korelace mezi výrazem a obsahem. Tyto korelace jsou kulturně vytvořené, jsou konvenční (Trifonas, 2003).

V procesu verbální a vizuální komunikace se vyskytují znaky, jejichž význam je do jisté míry konvenční, do jisté míry situační a do jisté míry idiosynkratický. Ačkoliv ke slovům patří jejich slovníkový význam, v sousedství jiných slov, ve větě, v promluvě, v kontextu interakce se významy míchají a prolínají.

Znak, který byl jednou vytvořen pro určitý účel, začíná žít samostatným životem. Slovo může být pocíťováno jako slovo a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu. Není lhostejnou poukázkou na skutečnost, nabývá vlastní váhy a hodnoty. Slovo je do jisté míry nezávislé na tom, co běžně označuje, proto může vystupovat ve volných kombinacích s ohromným množstvím předmětů (Hawkes, 1999, s. 53).

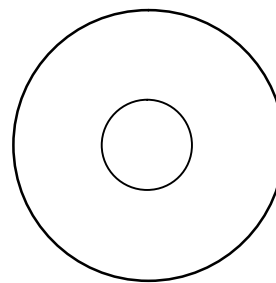
Vygotskij (1970, s. 13) si všímá, že jemné variace gramatických konstrukcí jsou používány v mluvené řeči zřídka (ve vnitřní řeči vůbec), ale rozšířením, zúžením nebo přenesením významu slova (s poukazem na to, jak ho chápat) se náš mluvený projev naopak hemží. „Slovo do sebe vsakuje, přejímá z celého kontextu, do něhož je zapleteno, intelektuální a afektivní významy a znamená současně více i méně, než je obsaženo v jeho významu, když je rozebíráme izolovaně a vně kontextu (Vygotskij, 1970, s. 282).

Doslovný význam věty často není to, co mluvčí zamýšlel sdělit (Eysenck a Keane, 2008, s. 413). Význam slova je stabilní, ale jeho smysl je dynamický útvar. Pochopení smyslu vyžaduje uvědomění různých kognitivních, emotivních a konativních psychických obsahů (Kulka, 2008, s. 202). Význam je nejstabilnější vrstvou smyslu (Vygotskij, 1970, s. 281).

Podobný proces se odehrává i v umění. Šabouk (cit. podle Kulka, 2008, s. 196) mluví o „flexi“, ohýbání, vzájemném přizpůsobování prvků díla, jejich zapojování do nových strukturálních celků, čímž se aktualizují jejich významy. Tento proces ale má určité hranice: význam použitých znaků ohraničuje smysl, protože jednotlivá slova, která si přibližně odpovídají, člení smysl různě (Kulka, 2008, s. 196).

V určité fázi vnímání obrazu (a uměleckého textu) jsou důležité znaky a jejich vlastní, na kontextu nezávislé, významy. Později se spojují do vyšších významových jednotek, které jsou rozhodující pro estetickou zkušenost (Kulka, 2008, s. 240).

Podívejme se na Arnheimův (1969, s. 91-92) příklad pravděpodobně nejjednodušší (Goodmanovými slovy artikulované) reprezentace Mexičana. Obrázek je důvěryhodný, a klidně mohl být získán z okna ve třetím patře, ale je neadekvátní, protože neodlišuje Mexičana od koblihy, mlýnského kamene nebo čínského platidla. Strukturální kostra obrazu je příliš málo vztažena ke struktuře vizuální představy pojmu, který má být sdělen. Tento obrázek proto může být použit jenom jako vtip, který je založen na protichůdnosti korektnosti a neadekvátnosti reprezentace. Vizuálně a umělecky validní reprezentace objektu vyžaduje, aby „oči jasně porozuměly“, že jde o formu vizuální koncepce objektu. Kresba Mexičana může být pochopena jen intelektuálním věděním.



*Mexičan, převzato
z Arnheim, 1969, s. 91*

Je příliš zjednodušující říct, že rozdíl mezi básní a obrazem je kvantitativní. Je známo, že složitý a mnohavrstvý symbol se může častým používáním „vyprázdnit“ natolik, že nabude jednotného, průhledného a z výtvarně uměleckého hlediska nezajímavého významu (stane se popisem nebo kýčem).

Ve výtvarném umění působí podle Gombriche „gravitace“ ke schémátům. Zobrazení pak lze zařadit na kontinuum od impresionistického ke schématickému pojetí, ke kterému existuje „přirozený sklon“, a tak je považováno za „primitivní“ (Gombrich, 1985, s. 336).

V opačném směru tento proces neprobíhá: zvykem se z popisu nestane zobrazení (Goodman, 2007, s. 46).

Znaky odkazují ke světu lidské zkušenosti. Pro jejich sdílení lidé využívají kód, kterému je potřeba se učit. Proměnlivé jazyky výtvarného umění se v tomto ohledu podobají hantýrce skupiny teenagerů: na první pohled (poslech) šokuje, ale porozumění se rychle zlepšuje s počtem expozic.

3.2 *Námět v procesu tvorby*

Co všechno na uměleckém díle je podstatné z hlediska jeho hodnoty a účinku? Co všechno na uměleckém díle je nositelem psychologických informací? Na tyto dvě otázky není jediná odpověď. Obraz, který je obdivován po staletí, je schopen oslovovat široký okruh lidí. Ať už obraz „přežil“ díky náhodě, kráse nebo estetické hodnotě, nestává se věčným díky aspektu sebevyjádření umělce, který obsahuje (Summers, 1986).

Jung (2001, s. 72-73) rozlišuje jedinečný (pomíjivý a nedokonalý) a univerzální (archetypální) aspekt lidského prožívání a činnosti („nikdo jiný nebude mít tytéž sny, i když mnohý člověk má tentýž problém“).

Emocionální obsah díla nemusí být totožný s vyvolávanou reakcí – soucit může v hledišti vyvolat soucit, ale chamtivost nechutí a odvaha obdiv (Goodman, 2007, s. 190).

V dějinách umění je předmětem úvah to, jak je obraz udělán, co ho dělá krásným. Dějiny umění jsou dějinami stylu (Podro, 1995, s. 76). Kunsthistorika zajímá více obraz než malíř a více krása a struktura obrazu než jeho námět. Mnozí se zmiňují o námětu, aby zdůraznili, že ve světě umění význam jednotlivých objektů (detailů) jen slouží celkovému dojmu, který je založen na relacích. V realitě obrazu určitý objekt může vystupovat jinak, než jak by to odpovídalo jeho každodennímu výskytu a slovníkovému významu, a tato hra s významy je úkazem magické moci umění.

Nabýváme dojmu, že námět se svým emocionálním nábojem soupeří s poselstvím obrazu. Originalita a estetická působivost díla leží v uchopení námětu, které je nové nebo inspirativní. Námět obrazu, který bývá důvěrně znám, objekty a situace, které se na obrazech vyskytují, mohou mít i svůj vlastní, na organizaci obrazu nezávislý, emocionální náboj, který může působit na diváka a na malíře nezávisle na estetickém vnímání obrazu. Tento jev je vzhledem k estetickému vnímání považován za nežádoucí.

Například Wölfflin (cit. podle Mezei, 1981) vidí obsah obrazu ve stylu, v uměleckém díle není obsah nutně limitován úzkým významem důvěrně známých figurativních subjektů.

Podobně psycholog Arnheim (1969, s. 434) vidí sílu umění v tom, jak umělec pojímá vztahy mezi objekty. Význam objektů samotných je pro Arnheima vedlejší. Podobnost mezi objekty v umění je založena na základě vzorce sil. Potom se stav věcí v lidské společnosti může podobat tenzi v nebi před bouřkou.

Podle Panofského (1981, s. 22) umělecké dílo obsahuje materializovanou formu, ideu (ve výtvarném umění námět) a obsah. Obsah je definován jako něco, co dílo nepředvádí, ale přece jen prozrazuje (Panofsky, 1981, s. 20).

Summers (1986) zdůrazňuje, že elementy a akce, používané ve výtvarném umění, nejsou sémanticky neutrální.

Podobně psychologové si všímají komplexnosti uměleckého díla a vztahů mezi jeho částmi. Fascinující není tolik samotné sebevyjádření, jako schopnost umělce vytvořit něco univerzálního na základě inspirace svými jedinečnými zážitky. Arnheim (1969, s. 163) říká, že umělcovou výsadou je uvěznit význam zkušenosti do podmínek daného média. Ne-umělec zůstává němý, může více nebo méně artikulovaně vyjádřit sebe, ale nikoliv svou zkušenost. Ve chvílích, kdy se z lidské bytosti stává umělec, nachází tvar pro beztělou strukturu toho, co prožil.

Jaspers vidí sebe-vyjádření v tom, jakým způsobem je objekt prezentován, a zdůrazňuje potřebu rozlišovat mezi obsahem a formou. (1963, podle Hacking, 1996)

Psychologické testy se námětem tolik nezabývají pravděpodobně proto, že většina lidí neumí znázornit, co chce, spíše znázorní to, co umí, a pak psychologická vodítka spočívají v tom, jak člověk uchopil daný námět, hodnotíme tedy vlastně styl. Námět také působí příliš hrubě, jako fakt natolik zřejmý, že nemotivuje k hledání psychologických pohnutek.

Mnohem slibněji vypadá výzkum charakteristik, o kterých neví ani sám malíř, ani divák. Mureika se spolupracovníky (2004) hledali „otisky prstů“,

systém v mikrostruktuře obrazu, ve skvrnách a kaňkách. Nedosáhli však přesvědčivého úspěchu. Ukazuje se, že není snadné zvolit hladinu zvětšení, na které by výseč z obrazu dostatečně rozlišovala mezi malíři.

Tato skutečnost nastoluje otázku, zda hrubé prvky obrazu, jako je například námět nebo hrubá struktura, mohou rozlišovat mezi malíři vzhledem k jejich osobnostním charakteristikám.

Je zřejmé, že když věnujeme pozornost stylu (způsobu vedení čar, rytmu a barevnosti kompozice), jsme schopni se dozvědět mnohé i z jednoho obrazu. Jeden námět nám mnoho informací neposkytne. Ale když máme obrazů více, nebo (nejlépe) všechny autorovy obrazy, náměty, které jsou dominantní, nebo vůbec nejsou přítomné, nabývají na důležitosti.

Umělec neměl vždy svobodu vybrat si, co na obraze bude. Měl zakázku na oltář, nebo na portrét, a tak námět dostal pevný rámec, větší část autorova kreativního potenciálu se realizovala ve způsobu uchopení tohoto námětu. Nebyla potřeba ptát se, odkud se námět vzal. Dnes má umělec obecnější zadání: obraz se má někomu prodat, líbit se.

Námět obrazu je zatím nejvíce využíván pro získávání informací o společnosti, dobových zvyklostech a způsobu života, kontextu vzniku díla. Baxandall (1995, s. 31) dokonce mluví o přímé *pikturalizaci* společenských faktů.

V psychologii projevuje největší zájem o námět v umění psychoanalýza. Freud (1989, s. 89) rozlišuje formální estetickou slast, a následně (fantazijní) splnění skutečných potlačených přání, které nám dobré umělecké dílo poskytuje. Umělec dokáže prezentovat své osobní fantazie jako splněná přání v estetické podobě tak, že ztrácejí svou ofenzivnost a osobní původ. Estetický požitek má manifestní (estetickou) a latentní stránku.

Jakým způsobem se (umělec) rozhoduje, co se na obraze objeví? Na první pohled se může zdát, že námět nebo znázorněné objekty jsou voleny racionálně nebo přinejmenším vědomě. Je tomu skutečně tak?

I v dobách, kdy umělec byl řemeslníkem a dostával zakázky na výrobu dosti konkrétně popsaného předmětu, se mnohdy na nějaké téma specializoval.

Určité téma nebo druh témat mu „šly“ nejlépe, a zákazníci si pak objednávali předměty, které odpovídaly malířovu zaměření. Constable je slavný svými krajinami, Rembrandt portréty. Jak se stane, že vznikne tento druh „specializace“?

Některá témata (člověk, zvířata, lidská činnost, rostliny, geometrické struktury) se vyskytují v mnoha kulturách a po celou dobu existence výtvarného umění. Během života umělce se dominantní témata mohou měnit, mnozí umělci ale zůstávají u stejných témat po celý život (Uholyeva, 2006).

Gombrich si všímá toho, že soubor námětů, které je umělec schopen pojmut, je omezený: „Umělce přitahují motivy, které umí znázornit svou řečí. Na krajině zaujmou jeho pozornost pohledy, které se shodují se schématy, jež sám ovládá“ (Gombrich 1981, s. 98).

My plně souhlasíme s Cupchikem (1999), který má za to, že zatímco umělci se zaměřují na stylistické problémy, se kterými se potýkají v kreativním procesu, mocný emocionální obsah může nevědomě proniknout do díla v podobě námětu. Selektivní pozornost k manifestním stylistickým aspektům umožňuje latentnímu emocionálnímu obsahu zaujmout centrální místo nepozorovaně pro umělce. Umělci mohou být natolik fixovaní ve svém estetickém hledisku, že mohou odolávat uznání, že osobní materiál byl zahrnut, vtělen v díle. Toto prozrazuje transformativní sílu umělecké snahy, která podobně jako snová práce umožňuje potlačenému materiálu proložit si cestu do spícího vědomí (Cupchik, 1999).

Snové práci v uměleckém procesu je tradičně přikládán velký význam. Bogzaran (2003) dokonce vidí vývojovou linii umění jako vývoj denního snění od narativních snů k abstraktním až k hyperprostorovému vědomí.

Summers (1995, s. 116) mluví v souvislosti s výtvarným uměním o substituci. Umělecká tvorba je podle něj prostředkem, jak umístit chybějící do přítomného. Věci mohou být nepřítomné mnoha různými způsoby (stávají se vzdálenými tím, že odcházejí do minulosti nebo se vzdalují fyzicky). A tyto různé způsoby nepřítomnosti odpovídají obrazům různých druhů.

Se zpřítomněním chybějícího v umění pracuje i Arnheim (1969, s. 40). Popisuje muže čekajícího na rohu ulice na svou přítelkyni, jenž ji uvidí v každé přibližující se ženě; a tato „tyranie paměťového vyhledávání“ bude tím silnější, čím více minut uplyne na hodinkách.

Ingrid Riedel (2002, s. 20) poznamenává, že „...už jen skutečnost ztvárnění určitého tématu, jeho zasazení do zákonů výtvarného zpracování pozvedá téma z chaosu a do jisté míry je jakožto věc zpracovanou a ztvárněnou vysvobozuje.“

Ernst Kris (psychoanalytik, kterému Gombrich věnoval knihu *Umění a iluze*), rozlišuje dvě fáze kreativního procesu: inspirace, kdy umělec nechává na sebe působit Id (je to regrese ve službách Ega, impulzy Id komunikují s Egem) a elaborace, kdy umělec používá funkce Ega (testování reality, formulace a komunikace). Vlastní řešení problému probíhá v druhé fázi. To, co bylo sděleno „pasivnímu“ egu, je aktivně přetvořeno a sděleno ostatním (cit. podle Knafo, 1999).

V arteterapii je důležitá fáze inspirace, někteří akademičtí malíři poskytují snad příliš mnoho prostoru elaboraci. Zjednodušeně řečeno, ve fázi inspirace probíhá rozhodování o tom, co má být na výsledném díle vyjádřeno, ve fázi elaborace umělec řeší, jak to udělat vzhledem k jeho cílům.

Cupchik (1999) popisuje racionální kreativní aktivitu umělce (fáze elaborace) jako aplikaci technik a nápadů, které organizují námět a styl a dělají je dostupnými komunitě recipientů.

Krisovy fáze se střídají a prolétají, u psychotických pacientů převažuje inspirace na úkor elaborace (Knafo, 1999). Je možné, že umělci se umístí na kontinuu v těchto dvou dimenzích: intuitivní (inspirace) a racionální (elaborace) tvoření.

Umělec (na rozdíl od „obyčejných“ lidí) může technicky zvládnout jakýkoliv námět, ale na obrazech vidíme určitá témata, ale ne jiná. Jsou to témata, kterými se umělec zabývá? Jsou to témata emocionálně zvládnutá, nebo naopak problematická? Nebo umělci z nějakého neznámého důvodu „jdou“ nejlépe?

Ve fázi elaborace je námět dávno znám. Může tedy „proklouznout“ do celkové koncepce díla ve fázi inspirace, kdy kontrola Ega je minimální. Ve výzkumné části se zabýváme vztahem mezi námětem (znázorněným objektem) a osobností umělce.

Ať už předměty na obraze hrají, nebo nehrají samostatnou roli, jejich rozpoznatelnost na obraze dlouho byla konstitutivním atributem umění (dříve bylo potřeba i určit kontext dění, příběh, ze kterého výjev pochází). Dnes již nějakou dobu vznikají kvalitní umělecká díla, která nemají ambici cokoliv existujícího vně znázorňovat, a diváci je takto akceptují.

Je psychologický rozdíl mezi tvůrci figurativního a abstraktního umění? Na tuto otázku budeme hledat odpověď ve výzkumné části.

Worringer (cit. podle Koss, 2006) ve svých teoretických úvahách vidí za abstrakcí úzkost, mluví o nutkání k abstrakci, které je výsledkem lidského vnitřního neklidu, vyvolaného fenomény vnějšího světa. Abstrakce pak je pokusem zachránit jeden objekt zvenku, ze vztahů a závislosti na jiných věcech, unést ho z víru událostí, propůjčit mu absolutno. Je nejzákladnější formou lidské kreativity.

V dosavadním výkladu jsme hledali emocionální obsah a apel obrazu v tom, co je na něm znázorněno. Byly to objekty, které, ač prezentované jedinečným způsobem, byly popsitelné pomocí pojmů běžného jazyka. Pro abstraktní umění nemáme slov, řečeno slovy Stanislava Drvoty (1973, s. 109): „prezentovaná skutečnost je zbavena toho smyslu, který jí dává řeč“. Sám Drvota vytvořil teorii umění, založenou na vrstvách, kterou vyložíme v samostatné kapitole. Má za to, že i ve výtvarném umění může převažovat haptická a kinestetická zkušenost.

Ještě dále zajdeme s Kelemanovým popisem anatomie lidských emocí (2001, s. 47): „Jednotlivé vrstvy a trubice pulzují různě a jsou různě flexibilní. Vzájemně spolu souvisejí a umožňují vznik specifickým okruhům zkušenosti. Neurální vrstva zprostředkovává řeč dotyků a pocitů, zvuků, vnějších smyslů a teplotních vjemů. Tato vrstva „myslí“ v pojmech světla, povrchového kontaktu, v obrazech a pohybu. Svalová vrstva „myslí“ v pojmech natahování, tlaku,

zhuštění a rytmu. Vnitřní vrstva orgánů “myslí” v pojmech tekutosti, motility, vln kontrakce a expanze. Hormonální vrstva “myslí” v pojmech různých druhů excitace a stimulace, v pojmech ohně, který sálá nebo uhasíná.”

Může být abstraktní umění vizuálním zobrazením tělesných reakcí? Pokud ano, není divu, že na tyto obrazy reagujeme „mnohem pudověji a tělesněji, než obvykle dokáže kultivovaná kritika popsat“ (Freedberg, 1995, s. 155). I ve figurativních obrazech jsou popsány prvky kompozice, které vyvolávají intenzivní tělesné prožitky. Například, nevyvážená kompozice vyvolává v umělci a divákovi pocit nerovnováhy v jeho vlastním těle, rovnováha je naopak žádoucí a přináší uspokojení (Arnheim, 1969, s. 24).

Současnými nástroji nemůžeme popsat námět v abstraktním umění. Jisté však je, že mezi figurativními umělci jsou rozdíly ve volbě námětů, které nejsou determinovány technickou dovedností malíře nebo společenskou zakázkou. Přesto, že námětu si jako diváci všímáme přednostně, umělec ho nemusí zvolit vědomě nebo účelově. Ačkoliv umělec nepovažuje námět za důležitý pro svou práci, v námětech je obsažen silný emocionální náboj. Volba námětu může být paradoxně spontánní, a jako taková má potenciál poskytnout psychologické informace o autorovi.

Umělecké dílo nepochybně odkazuje na „skutečné“ věci z lidského světa, proto je tak působivé. Zároveň ve vnímání uměleckého díla je přítomno potěšení ze způsobu, jakým se tak činí. Odkrývá a zdůrazňuje určité stránky zkušenosti, zatímco jiné zakrývá. Vychutnáváme si práci s významy, stejně jako práci s beztělými mlhavými doteky nálad.

3.3 *Námět v procesu vnímání*

Proces umělecké tvorby zůstává mystériem. Jde o komplexní a do značné míry spontánní činnost, která je značně rezistentní vůči psychologickému výzkumu. Vnímání uměleckého díla je mnohem přístupnější systematickému výzkumu. V této kapitole zkusíme vyčlenit roli námětu ve vnímání uměleckého artefaktu.

Kunsthistorici prosazují ideál ryzího estetického vnímání, kde je obraz samostatnou entitou, jinou realitou, kde platí jiné zákony, než v každodenním životě. Vnímání objektů, které se na obraze vyskytují, a jejich mimoestetického významu, je pak spíše překážkou vnímání uměleckého díla. Freedberg (1995, s. 156) dokonce tvrdí, že hledání postavy, částí těla nebo znaků biologické formy jsou součástí potlačování naší autentické reakce na dílo.

Podle Panofského (1981, s. 19) podstatou estetického vnímání je, když se na dílo díváme nebo mu nasloucháme, „aniž ho přitom intelektuálně nebo emocionálně spojujeme s něčím, co je mimo něj“. Podobně Gardner (1999, s. 219), mluví o potřebě naučit se nesoustřeďovat se na námět.

Estetický zážitek je určitým druhem poznávání (Goodman, 2007, s. 190), který má být užitečný i mimo svět estetiky. Předpokládá se, že při vnímání uměleckého artefaktu dochází k organizaci, seskupování a přiřazení významů jevům ve světě (viz Pinna, 2007). Tento účinek je možný pouze za předpokladu, že je zachován určitý vztah mezi realitou obrazu a realitou našeho života.

Nicholas Davey mluví o estetické zkušenosti jako o produktivním spojování, konfúzi myšlenky a vnímání, které nám umožňuje vidět ideu vtělenou v díle (Spencer, 2006).

Redies (2008) považuje za nutné rozlišovat reakce na estetické, emoční a kulturní aspekty vizuálního umění. Emocionální reakcí je reakce na námět, kulturní aspekt vnímání je pak filtr, jehož mechanismus je založen na obeznámenosti s určitým druhem artefaktů.

Locher a jeho spolupracovníci (2008) zkoumali oční pohyby lidí, kteří si prohlíželi obraz. Zjistili, že divák stráví u obrazu v průměru 30 vteřin. 65% času fixace se soustřeďuje na 25% plochy, celkově se podívá na 54% plochy obrazu. Už v prvních vteřinách má divák jasno v tom, jestli se mu obraz líbí nebo ne. Autoři mají dvoufázový model vnímání, kdy v první fázi probíhá globální průzkum piktorálního pole, v druhé fázi probíhá zkoumání zajímavých rysů, detekovaných na začátku. Důležité věci umělec umísťuje v centru, zvláště ve figurativních obrazech. Autoři rozdělili reakce na obrazy na 6 typů. V obou fázích estetického vnímání převažovaly reakce na skupiny elementů vnímaných jako celek (žena čtoucí knihu), a na styl a formu kompozice (barevné kontrasty, abstrakce). Profesionálové používají více globální prohledávání obrazu, nezkušení diváci koncentrují upřený pohled, „zírají“ na lokální aspekty.

Vnímání krásy obrazu probíhá během prvních 300-400 milisekund od expozice podnětu, následující evaluace probíhá v čase 440-800 milisekund od expozice podnětu (Höfel a Jacobsen, 2007).

Ukazuje se, že obrazy, které se líbí nezkušeným divákům, charakterizuje námět (viz Barron, 1952). Podobně Cupchik (1999) poukazuje na význam námětu, se kterým divák rezonuje, v první fázi vnímání uměleckého artefaktu. Spojení témat nebo událostí se životem recipienta vytváří pouto mezi dílem a divákem a vytváří základ pro estetickou preferenci (Cupchik, 1999).

I když divák ví, že výsledkem jeho vnímání má být estetická zkušenost, na začátku na něj zapůsobí jednoduché tvary, nesoucí význam, ze kterých je obraz složen. Estetické vnímání probíhá ve dvou fázích, podobných fázím umělecké tvorby. V obou případech je námět důležitý v první fázi, která je emotivní a méně vědomá. Arnheim (1969, s. 39) mluví o vyhledávání něčeho ve vizuální paměti, co je podobné viděnému obrazu, aby s ním byl navozen kontakt. Schopnost estetického vnímání je závislá na viděných obrazech.

Kulka (2008, s. 237) považuje za bránu ke vnímání obrazu vstupní významové elementy - jsou to například slova, použita v básni, stromy a lidská stavení zobrazené na malířské kompozici, taneční valčíkový rytmus hudební (a

taneční) skladby, filmový záběr atd. Jsou to více nebo méně konkrétní předměty nebo živé bytosti, které známe z běžné zkušenosti a které bez obtíží poznáváme. Tyto sémantické prvky vnášejí do díla naše zkušenosti, které jsme si osvojili ještě před setkáním s ním. Jejich význam se ustálil a jejich uvedení do díla je pouze zpřítomňuje.

K projekci a katarzi v umění dochází díky objektům, námětům, tématům, které se smysluplně vztahují k životu diváka (podrobněji viz Cupchik, 1999). Když je námět „příliš blízko“ k současné situaci diváka (například osamělost), dochází k tak zvané defenzivní responzi, kdy je preferován styl obrazu před námětem (Cupchik a Wroblewski-Raya 1998, cit. podle Cupchik, 1999).

Mimo oblast umění zkoumali vliv emocionálního náboje objektu Bruner a Postman (1958, a). Ukazovali probandům následující symboly: znak dolaru jako pozitivní symbol, svastiku jako negativní symbol a čtverec jako neutrální symbol. Symbol dolaru byl vnímán jako největší, po něm následovala svastika a jako nejmenší byl vnímán „bezvýznamný“ čtverec. V jiné studii Bruner a Postman (1958, b) zkoumali vliv afektivního stavu subjektu na vnímanou velikost objektů.

Vuilleumier a spolupracovníci (cit. podle Cavanagh 2005) zjistili, že amygdala člověka reaguje na rozmazaný obličej vyjadřující strach více, než na ostrou verzi obrazu (na rozdíl od arey pro vědomé rozpoznávání obličejů, které se aktivovaly slabě na rozmazané a silně na ostré obličeje). Podle Cavanagha (2005) v tom je možná tajemství úspěchu impresionistů.

Estetické vnímání lze pojmout i jako schopnost. Eysenck (1972) předpokládá existenci „g“ faktoru v estetickém usuzování, nezávislého na inteligenci. Existují typologie estetického vnímání a byly zjišťovány i osobnostní charakteristiky osob s „dobrým“ estetickým úsudkem (podrobněji viz Machotka, 1982).

Child (1965, cit. podle Machotka, 1982) zjišťoval osobnostní charakteristiky osob s „dobrým“ estetickým úsudkem. Zjistil, že byly emocionálně otevřené, nezávislé, psychicky aktivní a kognitivně flexibilní.

Roubertoux (1970) zkoumal, jak se mezi sebou liší vášniví návštěvníci divadla, podobně vášniví návštěvníci muzeí, a kontrolní skupina. Návštěvníci muzeí byli úzkostnější, méně adaptováni na sociální vztahy, inhibováni, emocionálně nestabilní a „zvýšeně subjektivní“.

Furnham a Walker (2001, cit. podle Furnham a Rao, 2002) zjišťovali osobnostní koreláty divácké preference určitého stylu výtvarného umění. Zjistili, že dimenze Neuroticismus a Otevřenost vůči zkušenosti korelovaly s preferencí abstraktních maleb, Neuroticismus, Otevřenost a Přívětivost korelovaly s preferencí pop-artu, Otevřenost a Svědomitost korelovaly s preferencí figurativního umění.

Co na obraze způsobuje, že ho procítíme „do morku kostí“? Domníváme se, že umění je schopno vyvolat bouřlivé emoční odezvy tak, že vytváří souhru tvarů a významů, která rezonuje s naší zkušeností, ačkoliv my sami bychom naši zkušenost takto nikdy neformulovali. Bez úzkosti, napětí a jen s příjemným úsilím objevujeme nové spojitosti mezi jevy.

Michael Podro (1995, s. 67) tvrdí, že hybná síla obrazu je obsažena ve znázorněném námětu, ve znázorněném ovládnutí aspektů světa, které obraz abstrahuje a kombinuje a jež prostřednictvím vlastních charakteristických postupů přetváří.

Ať už se díváme na Raffaelovu skicu nebo Schieleho autoportrét, vnímáme jemnou spolupráci čar, jež na nás působí společně s obsahem, který vymezují. Spojení mezi námětem a provedením, kdy prostřednictvím čar vzniká objekt a objekt zpětně dává nový význam čarům, je prvkem, který nás fascinuje (Podro, 1995, s. 76).



Raffaello Santi (1483-1520), studie, Madona s dítětem, nedatováno.

V prolnutí námětu a malířské techniky tkví obrazová přesvědčivost obrazu, proměnami v malířství pak vzniká nový vztah diváka k námětu (Podro, 1995, s. 81-86).

Aldrich (1971, cit. podle Serig, 2006) popisuje proces, ve kterém materiál, se kterým umělec pracuje, a námět, který reprezentuje, ztrácejí jistý díl své identity, aby jejich fúze vytvořila obsah díla.

Krása obrazu tkví v něčem jiném, než v kráse nebo ošklivosti objektu, který zobrazuje. Z originálního způsobu prezentace známého objektu máme na chvíli šok, který nám pomáhá překonat skutečnost, že objekt, který vidíme, pochází z naší běžné zkušenosti. Námět je pojítkem, prostředkem navázání kontaktu mezi umělcem a divákem. S rostoucí zkušeností diváka s uměleckými artefakty obecně a s díly určitého umělce zvlášť, význam námětu klesá.



Egon Schiele, Autorportrét, 1913

4. Výzkum Osobnost a tvorba Stanislava Drvoty

Ve výzkumné části chceme v upravené podobě zopakovat výzkum Stanislava Drvoty realizovaný v letech 1967 – 1968 a publikovaný v knize s názvem *Osobnost a tvorba* v roce 1973.

Drvota učinil jeden z mnoha pokusů uvést do vztahu charakteristiky grafického projevu a osobnost. Výzkumy v této oblasti se zaměřují více na grafický projev pacientů (málo artikulovaný grafický projev a výrazné jevy na straně osobnosti) než na uměleckou tvorbu (artikulovaný grafický výstup a méně vyhraněná osobnost).

Do první skupiny patří výzkum Wadesona a Bunneye (1970, cit. podle Hacking et. al., 1996), kde autoři byli schopni podle barev a stylu čáry rozlišit mezi manickou a depresivní fází psychoafektivní poruchy.

Hacking se spolupracovníky (1996) sledoval v grafickém projevu psychiatrických pacientů 5 charakteristik (barva, intenzita barvy, čára, prostor, emoční tonus) a jejich výskyt na různých místech obrázku (rozdělil list na 9 čtverců). Některé z těchto charakteristik (používání žluté barvy, oranžové barvy, barevná intenzita a linie) rozlišovaly mezi skupinou pacientů a kontrolní skupinou. Uvnitř skupiny pacientů (jedinci s různými diagnózami) nerozlišovala žádná z charakteristik.

Masserman a Balken (1939, cit. podle Urbánek, 2007, s. 172) zkoumali obsah fantazií pacientů s různými diagnózami. Pro osoby trpící „konverzní hysterií“ byly typické sexuální fantazie, úzkostní pacienti produkovali dramatické situace a intenzivní konflikty.

Není pochyb o existenci vztahu mezi osobností a tvorbou. Výzkumné studie nacházejí určité vztahy, které však nebývají silné. Nalezené efekty nebývají stabilní: v podobně koncipovaných výzkumech se objevují různé výsledky.

Cílem Drvotova výzkumu bylo zjistit vztahy mezi osobností umělce a určitými obsahovými charakteristikami jeho díla. U vybraného vzorku žijících

umělců byly zjišťovány osobnostní charakteristiky s pomocí psychologických metod, zatímco jejich dílo bylo hodnoceno převážně po obsahové stránce pomocí speciálně pro tyto účely sestavené škály.

Drvota (1973, s. 40 - 41) sestavil soubor 25 žijících umělců tak, aby jejich tvorba co nejlépe reprezentovala aktuální tendence v umění. Vybral si „významné“ a mladé umělce (kritériem byl značný podíl na vývoji českého výtvarného umění podle úsudku experta-kunsthistorika a příslušnost k mladší a střední generaci (do 45 let)).

Podle zhodnocení dat z interview byli umělci rozděleni do 5 skupin (Drvota, 1973, s. 65-109):

- a) Extraverti demonstrativní (extraverze v evropském pojetí, se ztrátou kontroly impulsů (D)). Umělci z této skupiny se v tvorbě a v rozhovoru vyznačovali „akcentací nitra“.
- b) Extraverti v běžném slova smyslu, sociabilní. Skupina sestávala z obratných a zručných sportovců (E). Umělci z této skupiny kamuflovali potíže, v tvorbě „boj proti nitru“.
- c) Střední, přechodná skupina mezi extravertí a introvertí, značně neurotická. V tvorbě dominuje figurální znázornění interpersonálních vztahů.(E-I)
- d) Schizotymní či schizoidní skupina (zahrnující i jedince s rysy paranoidně agresivními), nejvíce neurotická s bohatou fantazijní aktivitou frustračního obsahu. (SN)
- e) Introvertní skupina se vyznačuje asémantickou tvorbou, „prezentovaná skutečnost je zbavena toho smyslu, který jí dává řeč“ (S)

Drvota, jak se zdá, považoval za důležité dvě dimenze osobnosti: extravertí a neuroticismus. Extraverty a introvertí rozdělil na stabilní a neurotické, čímž vznikly 4 skupiny, pátou skupinu tvoří neurotičtí jedinci bez příklonu k extravertí nebo introvertí.

V druhé etapě byly administrovány Cattellův a Eysenckův osobnostní dotazníky. Výsledky pak byly porovnány s výsledky z první etapy. Zdá se, že

dotazníky plní pomocnou a kontrolní funkci, primárně jsou umělci hodnoceni podle rozhovoru a díla. Drvota zkoumal, zda rozdíly ve skórech jednotlivých faktorů mezi umělci uvnitř skupin jsou celkově menší než rozdíly mezi skupinami. Pro tyto účely použil skór ve dvou Eysenckových základních dimenzích (extraverze, neuroticismus) a ve dvou sekundárních faktorech Cattellových (extraverze, úzkost). Některé ze skupin pak byly vnitřně konzistentní a odlišné od zbytku souboru, jiné nikoli (Drvota, s. 115-120).

Výtvarné dílo umělců bylo hodnoceno s pomocí seznamu různých obsahových prvků, objektů, který byl Drvotou sestaven pro účely jeho výzkumu (viz příloha 2).

Položky odpovídají první a částečně nulté významové rovině, jak je popsal Kulka (2008, s. 235-237). První významovou rovinu tvoří prvky, jako je slovo nebo objekt (například strom) na plátně, nultá významová rovina odpovídá asémantickým prvkům.

Tomuto seznamu Drvota říká „tabulka“, my budeme mluvit o škále. Objekty jsou seřazeny na základě své „negativity“ (emocionálního náboje) od „nejpozitivnějšího“ (jedinec opačného pohlaví) k „nejnegativnějšímu“ (rozkládající se mrtvola lidská). U každého objektu je hodnoceno, zda je či není v díle obsažen, jde tedy o řadu alternativních proměnných.

Tento postup připomíná významový systém pro kódování textových dat manželů Kreitlerových (cit. podle Urbánek, 2007, s. 180). V jejich Dotazníku významu jsou respondenti požádáni, aby vysvětlili neznalé osobě význam slov ze seznamu. Texty se pak rozdělí na významové jednotky – objekt (předmět, činnost), o kterém se něco říká, a významová hodnota (to, co se o objektu říká).

Ve výtvarném umění je Drvotův postup zcela ojedinělý.

Skupiny D (neurotičtí extraverzi) a SN (neurotičtí introverti) se v tvorbě vyznačovaly nejvyšším „rozpětím“ (míra vzdálenosti mezi krajními položkami uplatněnými v díle). Obecně s narůstajícím skórem úzkosti narůstá i rozpětí využívaných složek tabulky: „Čím více neurotický, úzkostný, intrasubjektivně dezintegrovaný subjekt, tím více vrstev jeho osobnosti bylo jítřeno, tangováno,

iritováno“ (Drvota, 1973, s. 133). Spearmanův koeficient korelace měl hodnotu 0,39 a byl statisticky významný ($p < 0,01$) (Drvota, 1973, s. 124).

Čím vyšší je průměrné pořadí položek škály (tabulky) využívaných jedincem, tím vyšší je jeho skóre na škále introverze. Hodnota Spearmanova koeficientu korelace byla 0,4 ($p < 0,05$).

Drvota si to vysvětluje takto: „Jakoby postupná emoční negativizace témat tvorby byla projevem neschopnosti vycházet světu vstříc, směrem k introverzi stále rostoucí, stejně jako i rostoucí nemožnost objevit v něm něco emočně kladného. Pohyb směrem do nitra, který odpovídá introverzi, tedy probíhá ve znamení rostoucí emoční negativity, nitro objevují umělci jen takovou negací, jen skrze ni jsou schopni se se svým nitrem identifikovat, jsou tedy schopni objevit své nitro jen v jeho bolesti“ (Drvota, s. 134-136).

Výstupem Drvotova výzkumu je rozdělení umělců do jednotlivých osobnostních typů a propojení hodnocení z osobnostních dotazníků, interview a tvorby. Důležité je zejména propojení výsledků hodnocení díla a určitých charakteristik z osobnostních dotazníků.

S Drvotovým počtem respondentů (celkem 24 jedinců) je rozdělení umělců do typologických skupin poněkud troufalé (skupiny E-I a I každá čítají 3 osoby). Zároveň je pozoruhodné, že zjistil statisticky významné vztahy mezi proměnnými už na takto malém vzorku.

Největším nedostatkem Drvotova výzkumu je do očí bijící neetičnost: ačkoli Drvota zdůrazňuje, že diskrétně nezveřejnil jména (1973, s. 40), vše lze dohledat z přiložených reprodukcí obrazů, které jsou opatřeny čísly, přiřazenými k citlivým údajům o respondentovi.

Drvota dosáhl ve své práci slibných výsledků, které nebyly dál rozpracovány. O chybějící ověření jeho závěrů se pokusíme ve výzkumné části této práce.

EMPIRICKÁ ČÁST

5. Koncepce výzkumu

Náš výzkum je volnou reprodukcí výzkumu Stanislava Drvoty, který je popsán v teoretické části. Z původního Drvotova modelu jsme vynechali mnoho podstatných detailů, snažili jsme se však zachovat jeho podstatné charakteristiky.

Rozhodli jsme se, že nebudeme realizovat rozhovory s umělci. Z rozhovorů bychom nezískali tolik informací jako psychiatr Drvota, ani bychom nechtěli vytvářet skupiny umělců na základě této metody. Vypuštění rozhovorů dovolilo realizovat celý sběr dat přes internet, bez osobního kontaktu.

Místo Eysenckova a Cattelova osobnostního dotazníku (použitých v originálním Drvotově výzkumu) jsme použili dotazník Big FIVE. Pětifaktorový model se zdá být v současné době nejrozšířenější, a tak i nejlépe komunikovatelný.

Aby byla testová baterie co nejkratší, použili jsme jednu z kratších forem dotazníku Big FIVE (60 otázek), který byl standardizován pro českou populaci Martinou Hřebíčkovou a Tomášem Urbánkem (2001).

Bylo zjištěno, že z 16 Cattelových subškál je možné extrahovat 5 faktorů, 4 z nich se podobají faktorům Big FIVE (Noller et al., 1987). Barbaranelli a Caprara (1996) dospěli k podobným závěrům a upozorňují na to, že v Cattelově dotazníku není obsažena dimenze Otevřenost vůči zkušenosti z Big FIVE.

Vzhledem k tomu, že právě dimenze Otevřenost vůči zkušenosti je pro popis umělecké osobnosti považována za důležitou, jeví se použití Big FIVE jako vhodnější. Tato volba vnáší nepřesnost do porovnání našich a Drvotových výsledků.

Navíc jsme do testové baterie zahrnuli ICL (dotazník interpersonální diagnózy), který byl standardizován pro českou populaci Koženým a Ganickým (1976), pro zmapování interpersonálních charakteristik výtvarných umělců.

Pro jedince s vysoce rozvinutou vizualitou by možná bylo vhodnější použití neverbální, obrázkové varianty dotazníku Big FIVE (viz Paunonen et al., 2001, cit. podle Paunonen, 2003).

Dílo bylo hodnoceno podle modifikované Drvotovy škály. Drvota totiž nikde nevysvětluje mechanismus sestavování škály, zejména přiřazení bodové hodnoty jednotlivým položkám. Byly tedy nutné určité úpravy, které popisujeme níže.

Zformulovali jsme tři hypotézy, ze kterých první dvě se vztahují k Drvotovým zjištěním, jak jsou popsány v kapitole Výzkum Osobnost a tvorba Stanislava Drvoty, třetí hypotéza vychází z výzkumu Loomis a Saltz (1984), jak je popsán v kapitole Typologie umělců.

Hypotéza 1: neuroticizmus souvisí s mírou využití položek škály umělcem

Hypotéza 0: neuroticizmus není v žádném vztahu s tím, jak jsou položky škály využity.

Hypotéza 1a: neuroticizmus bude korelovat s průměrem vzdáleností mezi využitými položkami škály v jednom díle.

Hypotéza 2: extraverte souvisí s preferencí skupiny „negativních“ položek umělcem.

Hypotéza 0: mezi extravertzi a preferencí skupiny „negativních“ položek není žádný vztah.

Hypotéza 3: figurativní umělci budou extravertnější než abstraktní umělci

Hypotéza 0: mezi figurativními a abstraktními umělci nebude rozdíl v dimenzi Extraverze.

6. Sběr dat

Umělci jsme kontaktovali pomocí emailové adresy, která byla umístěna na internetových stránkách různých galerií, uměleckých spolků a podobně.

Na takto zveřejněnou emailovou adresu umělci dostali pozvánku k účasti na výzkumu, kde bylo řečeno, že jde o výzkum v rámci diplomové práce na katedře psychologie, týká se psychologie umění, účast znamená časovou investici asi 30-40 minut a spočívá ve vyplnění dvou osobnostních dotazníků (plný text pozvánky je v příloze 1). Vyskytly se čtyři typy reakcí na pozvánku (seřazeno podle četnosti výskytu):

- a) ignorace, žádná odpověď,
- b) souhlas s výzkumem, žádost o zaslání instrukcí,
- c) žádost o podrobnější informace o výzkumu a způsobu zacházení se získanými osobními údaji,
- d) nesouhlas s odůvodněním (není čas, nesmyslný cíl výzkumu, obava o zacházení s citlivými údaji).

V případě *a* (žádná odpověď) jsme se již nepokoušeli o navázání kontaktu.

V případě odůvodněného nesouhlasu (*d*) umělec dostal odpověď, ve které jsme poskytli informace o tom, jakým způsobem je zacházeno s osobními údaji, že chápeme jeho důvody a že v případě, že by později změnil názor, může požádat o instrukce a zúčastnit se výzkumu.

Na žádost o další informace (*c*) byly shrnuty informace, které bylo možné vzhledem k účelu výzkumu prozradit (utajeny zůstaly konkrétní sledované charakteristiky děl). Někteří výtvarníci se pak stali účastníky.

V případě souhlasu s účastí na výzkumu (*b*) byl zaslán email s instrukcemi. Instrukce obsahovaly:

- a) adresu [www stránky](#), kde byly umístěny dotazníky,
- b) jméno a heslo pro přihlášení,

c) osmimístný kód, který sloužil pro identifikaci respondenta.

Poté, co respondent vyplnil dotazníky, byly dotazníky vyhodnoceny a většinou ještě ten den byly výsledky odeslány respondentovi.

Výsledky osobnostních dotazníků byly formulovány tak, aby důraz byl kladen na kladné aspekty hodnocení. Požadovali jsme také potvrzení, že se výsledky k respondentovi skutečně dostaly, aby nevznikla situace, že považujeme výsledky za doručené, zatímco respondent marně čeká na slíbené informace. Pokud nebylo potvrzeno přijetí výsledků, odeslali jsme respondentovi email, ve kterém jsme ho na tuto skutečnost upozornili. Mnohdy bylo potřeba výsledky skutečně znovu odeslat. Měli jsme tak přehled o tom, komu výsledky skutečně došly.

Přes všechnu snahu o následný kontakt s respondenty dva z nich už nereagovali na emaily, nevíme o nich. Narážíme tak na etický problém: nevíme, jak tito respondenti reagovali na výsledky a jak prožívali svou účast na výzkumu.

Žádali jsme také zprávu o tom, nakolik se respondent ztotožňuje s popisem, který jsme mu poslali, a reagovali jsme na připomínky. Takto vznikaly společné interpretace výsledků. Někdy bylo potřeba vysvětlit, jak se má daný popis číst, například, že popisy jednotlivých pólů dimenzí znamenají jenom určitý směr nebo tendenci. Respondenty totiž často zaujaly „nejhorší“ možné interpretace velice doslovně chápaných popisů.

Tím, že jsme žádali o zpětnou vazbu, jsme získali informace o tom, jak byly výsledky testování přijaty. I přesto je možné, že některého z našich respondentů výsledky trápily. To je velká slabina našeho uspořádání výzkumu: i když jsme s respondenty o výsledcích komunikovali a aktivně je vybízeli ke komunikaci, neměli jsme možnost zasáhnout v případě silné bezprostřední reakce respondenta na výsledky.

Společně s výsledky byla zasílána žádost o reprodukce děl (mnozí na to zapomínali, nebo chtěli počkat na výsledky). Po obdržení elektronických reprodukcí byla díla vyhodnocena podle zjednodušené Drvotovy stupnice.

Výsledkem pak byl pro každého umělce soubor údajů, zahrnující jeho kód, věk, pohlaví, skóre pěti škál Big FIVE (Neuroticismus, Extraverze, Otevřenost, Přívětivost, Svědomitost), dvě škály z ICL (DOM a LOV) a na základě zaslaných reprodukcí výtvarných děl vznikla skupina proměnných, které se vztahovaly k tvorbě.

Pro výzkumné účely jsme umístili dotazníky Big Five a ICL na amatérské www stránky. Byly uzamčeny heslem a vyplněné dotazníky byly posílány na email s individuálně přidělovaným identifikačním kódem jednorázového použití.

Umístění dotazníků Big FIVE a ICL na internetu však je problematické. Hrozilo nebezpečí, že si někdo stáhne otázky a dojde k rozšíření psychologických testů mezi ne-psychology. Pro předcházení nežádoucímu stahování otázek jsme důsledně používali pojem dotazník, nikdy ne test. Big FIVE dostal označení dotazník A, ICL dotazník B.

U mnoha lidí to vyvolávalo dojem, že jde o zkušební dotazníky, jichž jsme autory; dostávali jsme tedy kritické připomínky ohledně špatné formulace a nesmyslnosti otázek. Cíleně jsme snižovali hodnotu dotazníků, aby nebylo tak lákavé je stahovat. Tuto možnost však nelze vyloučit. Stejně tak nelze vyloučit vloupání do výzkumné emailové schránky a krádež dat o respondentech, nebo hackerský útok přímo na výzkumnou www stránku.

7. Reprezentativnost výzkumného vzorku

Způsobem popsaným výše se nám podařilo shromáždit dotazníkové a obrazové údaje od 52 výtvarných umělců.

Podle původního záměru převážnou část vzorku měli tvořit výtvarníci, kontaktovaní přes společné známé a známé jejich známých (metoda „sněhové koule“). Známí přátel-výtvarníků (sami přátelé nebyli považováni za potenciální respondenty) projevovali zájem o výzkum pouze při přímém kontaktu – oslovení na vernisážích bylo efektivní, ale takto získaní respondenti už neposílali pozvánku dál. Není divu: pozvánka nebyla koncipována tak, aby byla přednostně chytlavá.

Pozvánka k účasti na výzkumu (v příloze 1 je její plný text) byla úzkostlivě formulována tak, aby nebyla manipulativní, neslibovala více, než jsme měli v plánu poskytnout. Výsledkem bylo, že pozvánka neměla kouzlo, nezaujala na první pohled a zřejmě nevyvolávala dojem, že jde o skvělou příležitost k sebepoznání a účasti na vědeckém pokroku.

I když odhlédneme od způsobu prezentace, neposkytovali jsme vlastně nic mimořádného. Nenabídli jsme něco, po čem by lidé toužili, co by sami aktivně rozesílali svým známým.

Respondenti „přes známé“ tvoří zanedbatelnou skupinku 4 lidí. Investice do získání každého jednoho respondenta prostřednictvím osobního kontaktu byla poměrně velká, ale byla tam větší proporce těch, kteří souhlasili s výzkumem, a pak i návratnost dotazníků. Kontaktování „ne-známých“ umělců přes internet bylo jednoduché, ale poměr oslovených a těch, kteří se zúčastnili, takřka znemožňuje jakékoliv dohady předpokládající podobnost našeho vzorku a celého souboru českých výtvarníků.

Většina umělců v našem souboru tedy byla oslovena prostřednictvím elektronického kontaktu, který oni sami umístili na některé internetové databázi výtvarníků. Oslovili jsme takto 550 umělců. Asi o stovce adres víme, že nebyly funkční, díky hlášení o nedoručení emailu. Je pravděpodobné, že

nefunkční (nebo nepoužívané) byly i některé další adresy, jejichž počet není znám. Skutečně oslovených tedy bylo minimálně o 100 méně. Horní odhad počtu umělců, kteří si pozvánku skutečně přečetli, je 450. S tímto číslem budeme pracovat, i když skutečné číslo oslovených je asi mnohem nižší.

Z takto oslovených umělců dotazníky vyplnil a své dílo zprostředkoval každý desátý umělec.

Došlo tedy k neřízenému a vysoce podezřelému sebevýběru, který proběhl podle pro nás neznámého kritéria. Porovnávání výsledků našeho výzkumu s Drvotovými výsledky se jeví už z tohoto důvodu jako problematické.

Drvota totiž oslovoval umělce, a ti souhlasili. („Žádná z osobností vybraných ke zkoumání se nezdráhala podrobit se časově značně náročným interview...” (Drvota, 1973, s. 41))

S takovou aktivní spoluprací dnes není možné počítat. I když můžeme Drvotovi vytýkat určitá metodologická pochybení, jeho výsledky mají hodnotu už proto, že jeho soubor měl potenciál reprezentativnosti, kterého už jen těžko dosáhneme.

Vzhledem k neregulárnímu sestavení výzkumného vzorku vznikají problémy s interpretací dat. Nevíme vlastně, jestli čísla, abstrahovaná z dat o našem souboru, můžeme interpretovat jako informaci o základním souboru, tedy o skupině českých umělců, nebo je to pouze informace o umělcích, kteří se stali našimi respondenty.

Například, když v testu Big Five skórovali umělci z našeho vzorku jako průměrně svědomití, nevíme, jestli tento výsledek interpretovat jako argument proti rozšířenému předsudku, že umělci jsou nespolehliví, nebo předpokládat, že většina „nesvědomitých“ zůstala mimo náš omezený záběr.

Problémy s reprezentativností našeho vzorku tímto nekončí. Nemáme k dispozici žádné informace o tom, jaký je „skutečný“ poměr mužů a žen ve výtvarné branži. Sehnali jsme kontakty na 370 mužů a na 180 žen. Nevíme, která z těchto skupin častěji a raději zveřejňuje adresu svého (mnohdy

soukromého) emailu. Nemáme ale důvod se domnívat, že by muži zpřístupňovali kontakt na sebe častěji než ženy, nebo naopak.

Poměr oslovených mužů a žen bereme tedy jako hrubou sondu do poměru pohlaví v základním souboru. Tradičně je pole výtvarného umění vnímáno spíše jako záležitost mužů. Naše sonda zjistila poměr 2:1. Mužů-výtvarníků je tedy dvakrát tolik, než žen.

Jak uvidíme později, zatímco oslovených mužů bylo dvakrát tolik, v našem konečném vzorku umělců (vyplnili dotazníky a poslali reprodukce) byl poměr mužů a žen 1:1.

Náš výzkum tedy oslovil mnohem více ženy, než muže. Důvodem bude pravděpodobně vyšší zájem žen o sebepoznávání prostřednictvím psychologických testů (ženské internetové portály a časopisy nabízejí hojně množství psychologických testů, zatímco o časopisech pro muže nelze říct totéž). Dalším důvodem může být ochota pomoci, vyhovět, která u žen může být za určitých okolností vyšší.

Složení našeho vzorku je tedy problematické minimálně ze dvou důvodů:

- a) vzorek není reprezentativní vzhledem k osobnostním kvalitám umělecké obce,
- b) vzorek není reprezentativní vzhledem k poměru mužů a žen v základním a výběrovém souboru.

Získaná data jsou už na začátku zatížena chybou. Přesto nám nezbyvá, než zpracovávat, interpretovat a prezentovat data, která máme k dispozici. Přistupujme tedy k závěrům opatrně.

Pro nás je teď důležité, že souvislosti mezi osobností a tvorbou, mají-li platit, budou ve velkém souboru všech umělců podobné těm z našeho vzorku.

8. Charakteristika vzorku

Pro náš výzkum jsme původně neplánovali pracovat s demografickými údaji o respondentech.

Známe věk a pohlaví respondentů. Dodatečně jsme z dostupných životopisů zjišťovali institucionální vzdělanost v uměleckých oborech. Nemáme informace o majetkových poměrech či velikosti města, ve kterém umělec bydlí.

V tabulce 3 vidíme přehled věkového složení našeho vzorku.

Tab. 3. Věkové složení vzorku

	průměr	medián	minimum	maximum	I. kvartil	II. kvartil	III. kvartil
Vzorek	44	43	23	69	34	43	53
Muži	45	45	27	63	36	45	55
Ženy	42	40	23	69	33	40	52

Průměrný věk v našem souboru byl 44, nejmladší respondentce byly 23 roky, nejstarší 69. Průměrný věk mužů a žen se neliší, ale u žen je vyšší rozpětí.

Na vzdělání jsme se neptali respondentů přímo, tato kategorie byla přidána dodatečně jako deskriptivní charakteristika vzorku. Kategorii „vzdělání“ tvořili absolventi vysokých škol výtvarného zaměření a středních umělecko průmyslových škol. Do kategorie „v umění samouk“ jsme řadili respondenty, kteří neprošli institucionalizovaným výtvarným vzděláním, tedy například inženýry. Údaj z autobiografií, které mohly být v mnoha případech zastaralé (respondent mohl mezitím získat diplom), je značně nepřesný, používáme ho s rezervou. Za „samouky“ jsme označili 17 osob, za „vzdělané“ 32, o dalších 3 výtvarnících nebyl údaj dostupný.

V našem vzorku byl průměrný věk „samouků“ 48 let, výtvarně vzdělaných 40 let. Rozdíl je statisticky významný (ANOVA $p < 0,01$). Mladší respondenti tedy častěji vystudovali nějaký výtvarný obor. Tento jev bude

odrazem společenské situace před rokem 1989, kdy dostupnost vzdělání nebyla podmíněna pouze schopnostmi a motivačními předpoklady uchazečů.

Skupina „vzdělaných“ umělců byla nejenom mladší, ale i neurotičtější, než skupina „samouků“ (průměry 42 a 62, testováno ANOVA, $p < 0,05$).

Jak jsme naznačili výše, dalším zajímavým specifikem našeho vzorku je poměr mužů a žen.

Ze 78 výtvarníků, kterým byly přiděleny přístupové kódy, bylo 49 mužů a 24 žen, poměr muži:ženy tedy 2:1. Celkem bylo osloveno 550 osob, s podobným poměrem muži:ženy (2:1). Mluvíme zde jen o umělcích, oslovených „naslepo“ formou elektronického pozvání k výzkumu od studentky psychologie, nejsou zde 4 umělci, sehnané prostřednictvím osobního kontaktu.

Na výzvu zúčastnit se psychologického zkoumání reagoval každý sedmý až osmý (7,6) muž a každá sedmá (7,2) žena.

Jak se stalo, že v našem vzorku je poměr mužů a žen 1:1? Výzkumu se z této, přes internet oslovené skupiny, skutečně účastnilo 26 mužů a 22 žen.

Vyskytla se tedy dosti velká skupina jedinců, která, ačkoliv se do výzkumu přihlásila, už neudělala další potřebné kroky. Šlo o polovinu mužů a šestinu žen.

Jak máme tomuto rozdílu rozumět? Šlo o vytrvalost? Snahu dostat závazku? Zapomnětlivost? Ochotu překonávat překážky v podobě zdoluhavých dotazníků? Nemáme informace, které by nám dovolili učinit důvěryhodné závěry, ale můžeme o věci uvažovat.

Jisté je, že tento „dodatečný“ sebevýběr vnáší další nejistotu do úvah o reprezentativnosti našeho vzorku. Jací jsou umělci, které nezaujala pozvánka? Jací jsou umělci, kteří souhlasili s výzkumem, ale nezúčastnili se?

Odrazovým můstkem je pro nás rozdíl mezi muži a ženami. Byla motivace žen silnější? Nebo šlo o jiný druh motivace?

Některé osobnostní rozdíly mezi muži a ženami dovolují uvažovat o rozdílných motivech, které zapůsobily jako motor spolupráce na psychologickém výzkumu.

Ženy ze skupiny, která vyplnila dotazníky, jsou mnohem méně svědomité, než muži. Průměr žen na škále Svědomitost v testu Big FIVE byl 43, mužů 61 (rozdíl statisticky významný $p < 0,05$, testováno ANOVA). Vzhledem k tomu, že nemáme důvod předpokládat, že v základním souboru umělců svědomitost mužů a žen se jakkoliv liší, připisujeme tento rozdíl sebevýběru respondentů. Ženy, jakmile je jednou možnost účasti na výzkumu zaujala, téměř vždy prošly celým procesem. Z mužů naopak dotáhli celou věc do konce jen ti „svědomitější“.

Zpracoval nejspíše příslovečný zájem žen o sebepoznávání prostřednictvím testů (vzpomeňme si na všemožné „testy“, které nabízejí časopisy nebo internetové stránky pro ženy, věštění apod., které bylo tradiční doménou žen).

Muži asi spíše viděli v možnosti účasti zpestření nebo rozptýlení. Byli tedy zvědaví na to, jak asi takový výzkum vypadá, ale neměli velký zájem o své výsledky. Pak byli snadno odrazení značnou časovou investicí, nezajímavými otázkami nebo technickými potížemi. Další možnou příčinou by mohl být strach ze zneužití důvěrných informací. Není však důvod, proč by se muži báli zneužití více než ženy (kromě toho, že ženy mají nejspíše více zkušeností s testováním).

Ženy-výtvarnice z našeho vzorku jsou otevřenější (muži mají průměr 72 na škále otevřenost, ženy 88, $p < 0,05$). Předpokládáme, že otevření a málo svědomití muži zůstali ve skupině těch, kteří dostali instrukce, nejspíše se i podívali na otázky, ale neodpověděli na ně.

Celkově (včetně osobně kontaktovaných respondentů) máme 27 mužů a 25 žen. Vzhledem k výše popsaným skutečnostem však nebudeme bořit mýty o výtvarném umění jako doméně mužů.

9. Výsledky osobnostních dotazníků

9.1 Big FIVE

Vedle často pokládaných otázek po existenci osobnosti jako takové, má smysl ptát se, jestli se umělec odlišuje ve svých osobnostních rysech od jiných lidí, a jestli tyto odlišnosti jsou konzistentní v čase.

Feist (1998) nejenom věří, že umělcova osobnost se liší od osobnosti jiných lidí, on dokonce na základě své meta-analýzy výzkumných studií, zaměřených na vztah osobnosti a umělecké tvorby předpokládá, že umělecká osobnost je spojena s dimenzemi pětifaktorového modelu osobnosti, a slabost existujících důkazů pro toto spojení připisuje tomu, že příliš mnoho výzkumů se zaměřuje na široce pojatou kreativitu, a jen málo na uměleckou tvorbu.

O stabilitě umělcovy osobnosti říká Feist (1998), že longitudinální studie přinášejí poznatek, že osobnost umělce je v čase stabilní, a platí to hlavně pro dispozice k nezávislosti a autonomii. Pokud dochází ke změnám, je to snížení odlišností od zbytku populace s věkem.

Podívejme se tedy na osobnostní profil českého výtvarníka. V tabulce 4 vidíme průměrné hodnoty pěti škál Big FIVE pro celý soubor, a pak zvlášť pro muže a pro ženy.

Tab. 4. Výsledky žen a mužů v pěti dimenzích Big FIVE

	celkový průměr	směr. odchylka	muži	ženy
Neuroticizmus	55	31	52	56
Extraverze	40	29	42	38
Otevřenost	81	23	73**	89**
Přívětivost	41	30	43	39
Svědomitost	51	29	60*	42*

**Rozdíl mezi muži a ženami statisticky významný (ANOVA) na hladině $p < 0,01$

* Rozdíl mezi muži a ženami statisticky významný (ANOVA) na hladině $p < 0,05$

Naše výsledky v Big FIVE jsou poznamenány sebevýběrem respondentů, jak jsme to popsali výše, a nejsme si jistí, jakým způsobem, jak moc a které

dimenze byly takto zkresleny. Nezbyvá nám, než pokusit se interpretovat výsledky na základě dostupných informací, které však musíme brát s rezervou.

Největší vliv sebevýběru předpokládáme u škál svědomitost a otevřenost. V našem výběru budou ti otevřenější (zareagovali na nestandardní výzvu) a svědomitější umělci (dokázali dotáhnout do konce aktivity spojené s výzkumem) umělci.

Další škála, která mohla být ovlivněna sebevýběrem, je přívětivost. Někteří respondenti totiž mohli být motivováni snahou pomoci s diplomovou prací.

Náš vzorek se jeví jako velmi otevřený, průměrně svědomitý, průměrně neurotický, spíše introvertní a málo přívětivý. V souladu s jinými výzkumy (viz kapitola osobnost umělce) je námi naměřena vysoká Otevřenost vůči zkušenosti. Průměrná Svědomitost umělců není obvyklé zjištění (nízká svědomitost je často dávána do vztahu s kreativitou a s osobností výtvarného umělce), naše měření však neznačí převrat ve výzkumu kreativity, ale výběrovou chybu.

V tabulce 5 vidíme přehled korelací mezi jednotlivými dimenzemi Big FIVE. V prvních řádcích jsou Spearmanovy koeficienty korelace mezi škálami v našem vzorku, v druhých korelace v základním souboru podle údajů z testového manuálu (Hřebíčková, Urbánek, 2001).

Tab. 5. *Korelace mezi dimenzemi Big FIVE v souboru umělců (tučně) a v standardizačním vzorku.*

	N	E	O	P	S
Neuroticizmus	1	-0,31* -0,33**	0,02 0,01	-0,45** -0,18**	-0,2 -0,28**
Extraverze	-0,31* -0,33**	1	-0,1 0,14**	0,06 0,11**	0,4** 0,2**
Otevřenost	0,02 0,01	-0,1 0,14**	1	-0,04 0,15**	-0,23 0,06*
Přívětivost	-0,45** -0,18**	0,06 0,11**	-0,04 0,15**	1	0,07 0,35**
Svědomitost	-0,2	0,4** 0,2**	-0,23 0,06*	0,07 0,35**	1

* Korelace je statisticky významná na hladině 0,05

**Korelace je statisticky významná na hladině 0,01.

Korelace mezi škálami v našem výběrovém souboru se v mnoha případech odlišují od korelací v základním souboru.

McCrae (2000, cit. podle Gelade, 2002), zjistil, že Extraverze a Otevřenost s věkem klesá, zatímco Svědomitost narůstá. V českém vzorku s věkem kladně koreluje Přívětivost a Svědomitost (viz Hřebíčková a Urbánek, 2001, s. 29).

V našem souboru naopak s věkem rostla Přívětivost (Spearmanův koeficient korelace 0,3, $p < 0,05$). S ostatními čtyřmi faktory věk vůbec nekoreloval.

Gidi Rubinstein (2007) zkoumala vzorek výtvarných umělců a příslušníků jiných profesí (lékaři, právníci, kliničtí psychologové), a ženy v tomto výzkumu byly více neurotické a extravertní než muži, a to nezávisle na profesi (i v souboru umělců a umělkyní). Naše výsledky nejsou s těmito zjištěními konzistentní, ženy a muži se liší úrovní otevřenosti (vyšší u žen) a svědomitosti (vyšší u mužů).

Z přehledů výzkumů umělecké osobnosti (Feist, 1998) a kreativity (Gelade, 2002) víme, že Otevřenost a po ní Svědomitost jsou v nejbližším a nejpřímějším vztahu ke kreativě obecně, ale i predikují různé kreativní styly, například rozlišují mezi adaptátory a inovátory (viz kapitola kreativita). V našem souboru zrovna tyto dvě dimenze jsou nepříznivě ovlivněny sebevýběrem respondentů. Ti nejotevřenější přijali nabídku, ti nejsvědomitější dotáhli účast do konce. Proto náš soubor, který by podle literatury (například Gelade, 2002) měl být velmi otevřený a nesvědomitý, je sice velmi otevřený (tento výsledek je ale podezřelý kvůli sebevýběru), ale i dostatečně svědomitý.

Ted' se podíváme podrobněji na jednotlivé dimenze Big FIVE

9.1.1 Neuroticismus

Existuje rozšířené přesvědčení, podepřené i psychologickým výzkumem (viz kapitola o osobnosti umělce), že umělci jsou vedle své pověstné excentričnosti také neurotičtí.

Naši respondenti měli průměr na škále Neuroticismus 55 a medián 60 (viz tabilka 6). Tento rozdíl není statisticky významný kvůli vysoké směrodatné

odchylce (t-test, 95% interval spolehlivosti zahrnuje nulu). Náš soubor tedy není neurotičtější než zbytek populace. Vyšší medián však znamená, že v našem souboru je více neurotických umělců, než stabilních.

Tab. 6. *Skóry Neuroticizmu v celém vzorku a zvlášť u mužů a u žen*

	průměr	medián	min	max	I kvartil	II kvartil	III kvartil	Std. odch.
umělci	55	60	1	99	29	60	75	31
muži	52	60	2	97	21	60	73	30
ženy	56	57	1	99	29	57	90	32

V dimenzi Neuroticismus se v našem souboru neliší muži od žen a ani jedna z těchto skupin zvlášť od zbytku souboru.

Neuroticismus je často dáván do vztahu s výtvarnými umělci a s tvořivými lidmi obecně. Gidi Rubinstein (2007) porovnávala lékaře, právníky, klinické psychology a umělce, a umělci se vyznačovali vyšším skórem neuroticizmu na škále NEO-FFI než příslušníci všech ostatních profesí. Vztah mezi uměním a neuroticizmem však není jednoznačný. Například Gelade (2002) ve své přehledové studii nepovažuje neuroticismus za proměnnou spojenou s kreativitou.

Podobně vyznívá meta-analýza výzkumných studií zaměřených na vztah osobnosti a umělecké kreativity. Feist (1998) v ní shrnuje, že dosavadní výzkumy dopadly tak, že pokud vůbec byl pozorován vztah mezi kreativitou a neuroticizmem, šlo o neuroticismus zvýšený, ale většinou mírně. Feist ale upozorňuje na to, že většina studií z nulovými nálezy se zaměřovala na kreativitu obecně, nikoliv na uměleckou kreativitu.

Na jednu stranu jsou neuroticismus a zvýšená psychopatologie mezi umělci chápány jako „cena za velikost“ (Ludwig, 1992). Na druhou stranu, nelze přehlížet skutečnost, že mnoho studií prokazuje spíše vztah kreativity a duševního zdraví než nemoci, a na „společně žijící“ známé umělce (Ludwig, 1989).

Russ (1993, cit. podle Feist, 1998) ve svém modelu kreativity zmiňuje senzitivitu vůči problémům, jejich nalézání kreativním individuem. Citlivost

k hlubokým vnitřním prožitkům dovoluje být kreativní v těchto oblastech (Feist, 1998).

Rozporuplnost vztahu neuroticizmu a umělecké tvorby je možné vysvětlit prostřednictvím Krisovy teorie regrese ve službách ega (viz kapitola Námět v procesu tvorby). Podle Barrona má umělec mimořádně silné ego, které mu pomáhá zůstat integrován (1968, cit. Podle Ludwig, 1989).

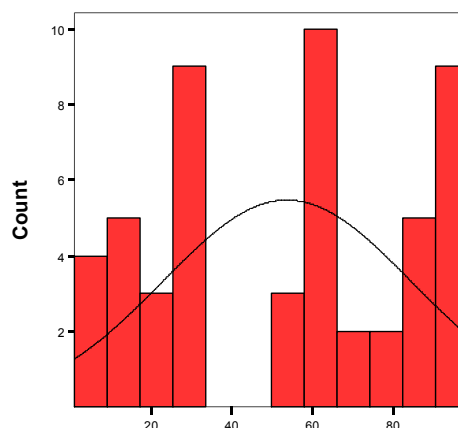
Naše nerozhodné výsledky jsou tedy plně v souladu s dosavadními (podobně nerozhodnými) zjištěními. Spojení psychické lability a umělecké činnosti intuitivně dává smysl a inspiruje výzkumy, testující tuto hypotézu. Není ale snadné určit povahu vztahu mezi uměním a neurózou.

Možná by bylo v dalším výzkumu užitečné jít ve zpracovávání dat o stupeň níže a zjišťovat skóre umělců v dílčích aspektech jednotlivých dimenzí. Podle DeYounga (2007) má dimenze Neuroticismus, stejně jako ostatní 4 faktory, dva aspekty. Jeden je Těkavost, projevující se emocionální labilitou, iritabilitou, hněvem, obtížnou kontrolou emocionálních impulzů, druhý Stažení, jako opak štěstí, vyjadřující náchylnost ke třídě záporných afektů.

Je možné, že za nejednoznačnými výsledky výzkumu umělecké neurotičnosti stojí to, že jeden aspekt (například Těkavost) je pro ně typický, zatímco druhý vůbec ne.

Další možností je, že umělci netvoří heterogenní skupinu, za kterou jsou považováni, a pak není účelné hledat charakteristiky umělecké osobnosti, která se stává příliš abstraktním konstruktem.

V našich datech je nápadné (viz graf 1), že dosti velká část respondentů měla extrémně nízké (1-10) nebo extrémně vysoké (90-99) skóre, zatímco část škály blízko středu (30-50) je zcela nezaplněna. Průměr našeho souboru se v dimenzi Neuroticismus neliší od standardizačního vzorku, ale zde by bylo pravděpodobně užitečné rozdělení na typy.



Graf 1. Rozložení skóre
Neuroticizmu

Nápadné je, že Neuroticizmus u nás nekoreluje se Svědomitostí: hodnota Spearmanova koeficientu korelace je dokonce o něco nižší, než v celé české populaci (cit. podle manuálu). Předpokládali bychom, že ve vyšších polohách Neuroticizmu (které se v našem souboru vyskytují velmi často) bude Svědomitost nižší a tak vznikne určitá korelace mezi těmito dvěma jevy.

Je ale známo, že Neuroticizmus s mnoha proměnnými (například s výkonem) nesouvisí lineárně. Rozdělili jsme tedy respondenty na tři skupiny: stabilní (skór na škále neuroticizmu 1-30), neurotičtí (skór na škále neuroticizmu 75-99), a střední pásmo (skór na škále neuroticizmu 50-74).

„Stabilních“ bylo 21, „neurotických“ 16, střední pásmo tvořilo 15 respondentů. Ukázalo se, že svědomitost je nejvyšší ve středním pásmu, nižší je u „stabilní“ skupiny a nejnižší u „neurotické“ skupiny (testováno ANOVA, $p < 0,01$). Toto zjištění pravděpodobně souvisí s konceptem úzkosti podporující výkon: optimální hladina úzkosti pro dosažení maximálního výkonu je někde uprostřed. Příliš velká hladina úzkosti ochromuje výkon.

Dimenze Svědomitost není přímo vztažena k profesní činnosti (v našem případě umělecké), proto nemůžeme říct, že hladina neuroticizmu ochromuje umělecký výkon. Jednotlivé položky škály Svědomitost jsou formulovány tak, že nejspíše nebyly vztahovány k umělecké činnosti.

Vidíme, že s dimenzí Neuroticizmus korelují ostatní dimenze záporně. Neurotičtí jedinci tedy jsou introvertnější, méně přívětiví a méně dominantní. Nebudeme se pouštět do interpretací jednotlivých korelací mezi dimenzemi, protože v našem souboru je příliš mnoho statisticky významných korelací, a nevíme, které proměnné jsou spolu ve skutečném vztahu, a které jenom vytvářejí zdánlivé korelace díky jiným proměnným, s nimiž také vysoce korelují (například neuroticizmus záporně koreluje s extravertizací a zároveň s dominancí, které vysoce korelují mezi sebou).

9.1.2 Extraverze

Umělci jsou považováni za introvertní jedince. Podle Feista (1998) proces tvoření vyžaduje samotu. Výzkumná data o míře extraverze kreativního jedince vypadají tak, že v některých výzkumech není nalezen žádný vztah mezi kreativitou a extraverzí, v některých kladný a v jiných záporný (Gelade, 2002).

Otázkou je, nakolik představa umělce-samotáře dnes odpovídá realitě. Podstatnou součástí uměleckého díla se stává jeho prezentace: happeningy, vernisáže, kde dílo podstatnou mírou vzniká, jsou rozšířeny kolektivní projekty, kde je potřeba spolupracovat s jinými umělci. To všechno bude vyhovovat extravertnímu jedinci, ale už méně introvertnímu. Je možné, že vedle tradičně stereotypizované umělecké osobnosti, která v hrdém osamění vytváří mistrovská díla, existuje a rozšiřuje se jiný, akční a komunikativní typ.

Jeden typ umělců může čerpat z osobních, subjektivních zdrojů, a poskytovat pak světu svou vizi, která je vzhledem do lidské zkušenosti a nabízí nové způsoby jejího docenění (Ludwig, 1998). Druhý typ může být extravertní, živý jedinec, který je integrován do společnosti, žije spořádaným životem a jeho raritní koníček na něm nezanechává pečeť podivínství.

Bylo zjištěno, že určité fáze kreativního procesu jsou vázány na nízkou úroveň nabuzení mozkové kůry (nízký arousal), která je spojována s extraverzí (Martindale, cit. podle Feist, 1998). „Odpočinková“ úroveň nabuzení mozkové kůry však je u kreativních jedinců nízká a odpovídá jejich introverzi (Feist, 1998).

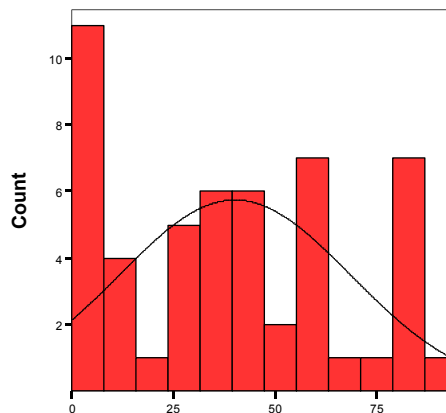
Výstupy z výzkumů mapujících vztah umělecké kreativity k extraverzi nejsou jednoznačné. Většinou se očekává, že umělec bude introvertní, a pokud data svědčí o opaku, bývá to k velkému překvapení autora (viz například Kelly, 2006). Toto očekávání je možná dané spíše dalšími fenomény, se kterými se introverze asociuje, než důležitostí samotné proměnné. Nižší extraverze je například charakteristická pro závislé, úzkostné, depresivní jedince (Trull, 1994).

V tabulce 7 vidíme skóry Extraverze pro celý soubor, pro muže a pro ženy. Graf 2 ukazuje rozložení skóre Extraverze v našem souboru, které se ani neblíží normálnímu.

Tab. 7. Skóry Extraverze v celém vzorku a zvlášť u mužů a u žen

	průměr	medián	min	max	I kvartil	II kvartil	III kvartil	Std. odch.
umělci	40	39	0	95	9	39	60	29
muži	42	39	0	87	9	39	75	30
ženy	38	43	3	95	8	43	59	27

Náš soubor měl průměrný skóre extraverze 40 a medián 39 (viz tabulka 7). Rozdíl oproti populačnímu průměru (50) je statisticky významný na hladině 0,02 (jednovýběrový t-test), 95% interval spolehlivosti nezahrnuje nulu. Náš soubor je introvertnější než celá populace. Ženy jsou prokazatelně introvertnější i jako samostatná skupina, zatímco skupina mužů se neliší dostatečně od populačního průměru.



Graf 2. Rozložení skóre Extraverze

Očekávali jsme, že data budou odpovídat rozšířenému stereotypu, že umělec je primárně samotář, i když dnes už umělec pracuje na společných projektech, účastní se výběrových řízení apod., takže se mohl projevit trend k vyšší extraverzi. Průměr skupiny byl nižší než průměr celé populace, ne však podstatně.

Mohl se tady projevit i sebevýběr respondentů způsobem, který jsme nebrali v potaz, když jsme uvažovali o reprezentativnosti vzorku: ti nejvíce introvertní jedinci by možná nezveřejnili kontakt na sebe na internetu. Už na začátku jsme oslovovali výběr těch extravertnějších umělců. Introverze mohla mít vliv i na přijetí nebo odmítnutí nabídky zúčastnit se výzkumu.

Podle DeYounga (2007) existují dva aspekty Extraverze: Asertivita (dominance) a Entuziazmus (sociabilita). Feist (1998) dělí Extraverzi podobně na sebedůvěru-dominanci a sociabilitu. McCrae a Costa (1989, cit. podle Výrost, 1997) ověřovali vztahy mezi pětifaktorovým modelem a Wigginsovou metodikou (vychází z ICL) a dospěli k závěru, že dominance (index DOM) může být vyjádřena dimenzí Extraverze pětifaktorového modelu.

V našem vzorku Extraverze skutečně vysoce koreluje s Dominancí. V třífaktorovém osobnostním modelu Tellegena a Wallera (Tellegen, 1985, podle Watson, 1994) je faktor pozitivní emocionality, který odpovídá Extraverzi pětifaktorového modelu.

Zdá se, že výtvarní umělci skutečně jsou v průměru introvertnější. Data se ale vůbec nepodobají normálnímu rozložení.

9.1.3 Otevřenost

Otevřenost vůči zkušenosti byla u našich umělců dosti vysoká (viz tabulka 8), s průměrem 81 a mediánem 90. Rozdíl oproti populačnímu průměru je statisticky významný (t-test) na hladině významnosti 0,001.

Stejného výsledku dosahují skupiny mužů a žen i odděleně (obě dvě skupiny na hladině 0,001), ale ženy skórují výrazně více.

Otevřenost vůči zkušenosti jsme očekávali u umělců vyšší, a tento předpoklad se nám potvrdil, přestože tento výsledek, stejně jako všechny ostatní škály, byl pravděpodobně ovlivněn sebevýběrem respondentů. Psychologického experimentu se účastnili ti nejotevřenější, nejzvědavější.

Tab. 8. Skóry Otevřenosti v celém vzorku a zvlášť u mužů a u žen

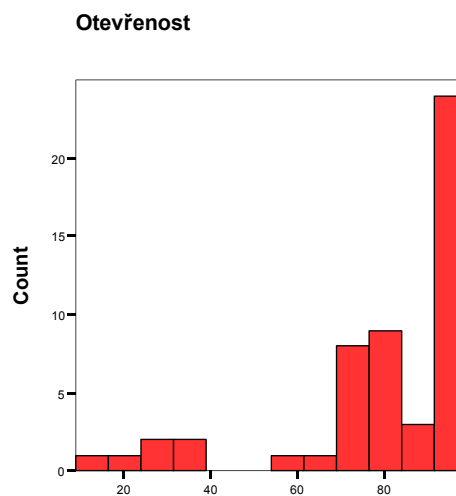
	průměr	medián	min	max	I kvartil	II kvartil	III kvartil	std. odch.
Umělci	81	90	9	99	70	90	97	23
Muži	73	82	9	98	60	82	97	28
Ženy	89	92	64	99	84	92	98	11

Všimněme si, že I. kvartil je na percentilové hodnotě 70. Skór Otevřenosti nižší než 50 má 6 jedinců z 52, tedy 11,5%.

Je zajímavé, že minimální skóre otevřenosti u žen je 64 a průměr 89. Ženy-umělkyně v našem souboru jsou mnohem otevřenější než muži.

Na grafu 3 vidíme, že pro náš soubor je opravdu typická vysoká Otevřenost. Ve vysokých polohách už škála mezi umělci dostatečně nerozlišuje.

V levé části grafu je malá skupinka několika jedinců, kteří jsou podprůměrně otevření. Vzhledem k tomu, že proběhl výběr respondentů, předpokládáme, že v základním souboru umělců je mnohem více jedinců s nízkým skórem Otevřenosti vůči zkušenosti. Je možné, že bychom získali dvě radikálně odlišné skupiny umělců.



Graf 3. Rozložení skóre
Otevřenosti

Otevřenost vůči zkušenosti je faktorem, který se nejčastěji dává do souvislosti s výtvarným uměním. Vztah Otevřenosti k umělecké osobnosti je z 5 faktorů nejlépe prokázán (umělci skórují výš). Potvrzují to mnohé výzkumy, a to jak ty, které se zabývají kreativitou obecně, tak ty, co jsou zaměřeny na výtvarné umělce (Feist, 1998, Gelade, 2002)

Otevřenost je zároveň silným prediktorem mnoha psychopatologických jevů, jako je například abúzus návykových látek, úzkostlivostí a depresí. U všech těchto diagnóz je otevřenost nadprůměrná, i když přes statistickou významnost rozdíl není příliš velký (Trull, 1994).

Individua s vysokou otevřeností vůči zkušenosti více čtou pro potěšení (Kraaykamp a van Eijck, 2005, cit. podle Kelly, 2006), nacházejí zálibu v namáhavé kognici (Sadowski a Cogburn, 1997, cit. podle Kelly, 2006), a v činnostech spojených s astronomií (W. Kelly, 2004, cit. podle Kelly, 2006).

Není zatím jasné, zda otevření jedinci náchylní k psychopatologii si vybírají umělecká povolání, nebo vykonáváním profese se prohlubuje citlivost a otevírá se cesta pro psychopatologii. Podle Ludwiga (1992) se

psychopatologické jevy ve skupině výtvarných umělců vyskytují již ve věkové skupině 21-40 let, zatímco básníci a hudební interpreti se vyznačovali psychopatiologií již ve věku 13-21 let. Ve hře jsou tedy obě možnosti.

Dimenze pětifaktorového modelu nejsou zcela konzistentní. Otevřenost je z nich nejvíce debatovaná (DeYoung, 2007). Aspekty jako je Rychlost, Vynalézavost, Ideje (souhrnně Intelekt) na jedné straně, a Estetika, Obrazotvornost, Fantazie (souhrnně Otevřenost) na druhé straně tvoří dvě samostatné jednotky uvnitř faktoru Otevřenost.

Ackermann a Goff (1994) považují pět osobnostních faktorů za koncept podobný faktoru „g“ ve výzkumu inteligence, tedy za užitečný, ale nikoliv vyčerpávající. Vidí uvnitř Otevřenosti dokonce tři faktory, kde Estetika a Cítění tvoří samostatný faktor.

Bylo by zajímavé zjistit, ve které subškále Otevřenosti vůči zkušenosti umělci skórují nejvíce.

V různých předcházejících výzkumech, stejně jako v našem výzkumu, se umělci dramaticky odlišují od průměru v dimenzi Otevřenost. Ale ani tato dimenze, která je jednoznačně spojená s kreativitou a uměním, není absolutně konstitutivním rysem umělcovy osobnosti. Stále jsou výtvarní umělci, kteří skórovali nízko, přestože se pravidelně věnují kreativní činnosti. Jejich cesta ke kreativnímu projevu je jiná. Vzhledem k naší výběrové chybě nebudeme moci prozkoumat cesty těch „málo otevřených“ ke kreativitě (my máme jenom „otevřené“). Ale víme, že existují.

Jak říká McKinnon (1978, cit. podle Jurčová, 2008), kreativní osobnost je výjimečná a je mnoho cest, po kterých osoby dospějí k plnému rozvoji a vyjádření svého kreativního potenciálu, a není jeden jednoduchý model, který by odpovídal každému, kdo je tvořivý.

Naše výsledky jsou zcela v souladu s jinými výzkumy, které dávaly do vztahu kreativitu a Otevřenost vůči zkušenosti.

9.1.4 Přívětivost

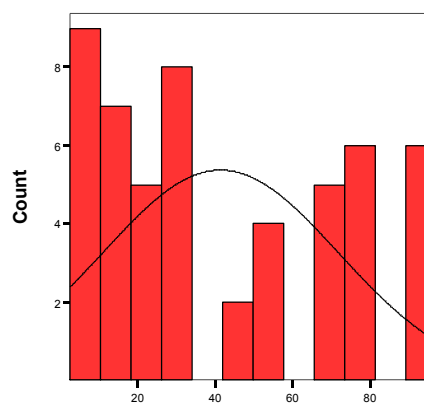
Přívětivost je jedním z našich nejzajímavějších výsledků. Přehled výsledků je v tabulce 9. Průměr je nižší (na hladině 0,05), a to i přesto, že předpokládáme, že respondenty motivovala nejenom možnost otestovat svou osobnost (na internetu je mnoho dostupných testů), ale i snaha pomoci s diplomovou prací, takže v našem souboru by měli být ti přívětivější umělci. Medián je dokonce ještě nižší, to znamená, že umělců s podprůměrnou přívětivostí je mnohem více, než těch nadprůměrně přívětivých. Muži a ženy jsou na tom s přívětivostí zhruba stejně.

Tab. 9. Skóry Přívětivosti v celém vzorku a zvlášť u mužů a u žen

	průměr	medián	min	max	I kvartil	II kvartil	III kvartil	std. odch.
Umělci	41	31	3	97	11	31	68	30
Muži	43	34	4	90	19	34	75	28
Ženy	40	26	3	97	11	26	67	33

Na grafu 4 vidíme vlevo konzistentní a početnou skupinu „málo přívětivých“ umělců, a mnohem menší „ostrůvky“ těch, kteří sami sebe považují za přívětivé.

Vztahem mezi uměním a přívětivostí (nebo spíše tradičně jejím nedostatkem) se zabývá mnoho autorů (viz přehledová studie Feista, 1998, nebo Gelade, 2002). Zdá se, že je jistý rozdíl mezi výtvarnými umělci a jinak kreativními lidmi. Gelade (2002) ve své přehledové studii ale dospívá pro nejednotnost výsledků k závěru, že Přívětivost není ve vztahu ke kreativě



Graf 4. Rozložení skóreů Přívětivosti

Otázkou je, proč je Přívětivost u umělců nižší. Souhlasíme s Feistem (1998), který si vysvětluje nižší skóre v dimenzi Přívětivost u umělců takto: Kreativní lidé potřebují fokusovat svoji pozornost dovnitř, odlišují se od ostatních lidí. Ten, kdo zpochybňuje tyto způsoby, může narazit. Pozorované úrovně hostility kreativních lidí mohou být obranou proti rozptýlení, kritizování, misinterpretaci děl. Být originální znamená být odlišný od ostatních, ať už vědomě a chtěně nebo ne.

Kelly (2006) zjistila, že s nízkou Přívětivostí souvisí samotná angažovanost v nějaké kreativní aktivitě. Je možné, že člověk, který se věnuje činnosti, kterou ostatní nesdílejí, se začíná cítit jako podivín a začíná být ostražitý vůči ostatním.

Ludwig (1992) vyzvedává jako jednu z častých psychopatologií mezi umělci právě potíže s přizpůsobením, které mohou odpovídat nižší přívětivosti. Pro Feistu je Přívětivost obráceně škálovaný psychoticismus. S psychoticismem záporně korelují stísněnost (z modelu Tellegena, 1985, podle Feist, 1998) a respekt k normám (Gough, 1987 podle Feist, 1998).

H. J. Eysenck navrhl teorii kreativity, kde je důležitý metabolismus dopaminu a serotoninu, kognitivní inhibice a psychoticismus. Tonus mozkové kůry má vliv na šíři fokusu pozornosti a na expanzi kognitivního vyhledávání až k bodu všezahrnutí (overinclusion), které má být definující podmínkou psychoticismu. Vztah mezi úrovní arousalu a tvořivostí však není jednoduchý (viz kapitola o extraverci).

Existují důkazy, že s kreativitou není asociován psychoticismus jako takový, ale psychoticismus zmírněný silným egem a silnou kontrolou ega. Paradoxně, kreativní jedinci mohou být simultánně velmi labilní a nestabilní a přesto dost kontrolováni a stabilní (Feist, 1998).

Například Woody a Clarige (1977, podle Feist, 1998) napsali, že obojí (psychoticismus a kreativita) mohou mít společný faktor ve vůli být nekonvenční, nebo angažovat se v mírně antisociálním chování. Jak už bylo zmíněno, radikální, nekonvenční, asociální nebo dokonce antisociální chování je pravděpodobně častější u umělců než u vědců, ale u tvořivých (oproti průměru) vědců se tyto vlastnosti zvyšují. Ale zdali je nekonvenčnost antecedentem nebo konsekventem kreativity, je třeba zkoumat dál.

Přívětivost se (podle DeYounga, 2007) dělí na emocionální afiliaci, soucit s ostatními, zájem o jejich emoce (Soucit), a na kognitivně ovlivněný ohled a respekt k potřebám a zájmům ostatních, který ale nebrání sledovat vlastní touhy i na úkor ostatních až k bodu válečného stavu (Slušnost).

Bylo by zajímavé ověřit, jestli je pravdou, že za nízkou Přívětivostí umělce stojí nízký skóre Slušnosti, ale nikoliv Soucitu.

9.1.5 Svědomitost

Dosavadní výzkumy (pokud prokázaly nějaký vztah mezi uměleckou kreativitou a svědomitostí) zjišťovaly spíše nižší svědomitost u umělců (Feist, 1998) a výrazně nízkou svědomitost u kreativních jedinců (Gelade, 2002). S nízkou svědomitostí bývá spojován abúzus alkoholu, impulzivita, nereliabilita, bezstarostnost, stejně jako anxieta a deprese (Trull, 1994). Abúzus alkoholu je typický i pro výtvarné umělce (Ludwig 1998).

V tabulce 10 vidíme, jakých skóre dosáhli umělci z našeho vzorku v dimenzi Svědomitost.

Tab. 10. Skóre Svědomitosti v celém vzorku a zvlášť u mužů a u žen

	průměr	medián	min	max	I kvartil	II kvartil	III kvartil	std. odch.
Umělci	52	57	2	98	26	57	75	29
Muži	60	65	2	92	46	65	87	25
Ženy	42	30	5	98	13	30	71	31

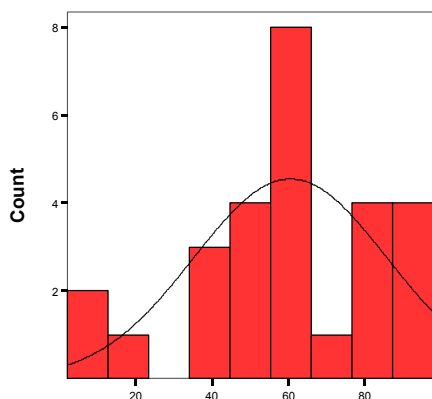
Svědomitost výtvarných umělců v našem souboru se vůbec neliší od průměru. Dokonce větší počet umělců je nadprůměrně svědomitý, než podprůměrně (jak nám napovídá medián 57).

Muži jsou svědomitější než ženy (rozdíl statisticky významný na hladině 0,01), a než zbytek populace (rozdíl statisticky významný na hladině 0,05).

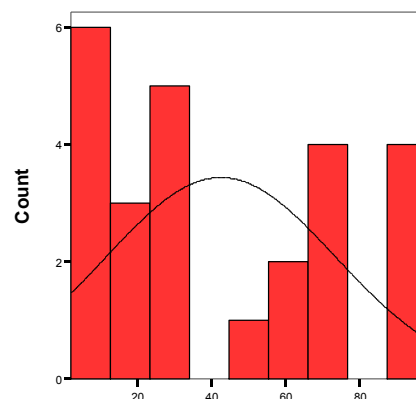
V předchozích kapitolách jsme se zmiňovali o větším počtu těch, kteří odstoupili od účasti na výzkumu, mezi muži, než mezi ženami (u mužů šlo o stejný počet jako těch, kteří se zúčastnili, u žen jednotlivci). Muži vypadají v našem vzorku svědomitěji z toho důvodu, že ti méně svědomití nakonec

neinvestovali svůj čas a práci do účasti na výzkumu. Skupina žen je z hlediska popisu umělecké osobnosti reprezentativnější, protože byla v poslední fázi výzkumu (rozhodnutí vyplním-nevyplním) méně ovlivněna sebevýběrem. Průměr žen na škále Svědomitost je trochu nižší, než v celé populaci, ale nikoliv statisticky významně.

Z grafu 5 vidíme, že ženy vděčí za nižší průměr na škále svědomitosti skupince málo svědomitých žen. U mužů (graf 6) je naopak nápadně málo lidí v levé části grafu. Nízký počet málo svědomitých mužů zřejmě vznikl odlivem v průběhu výzkumu těch nejméně svědomitých.

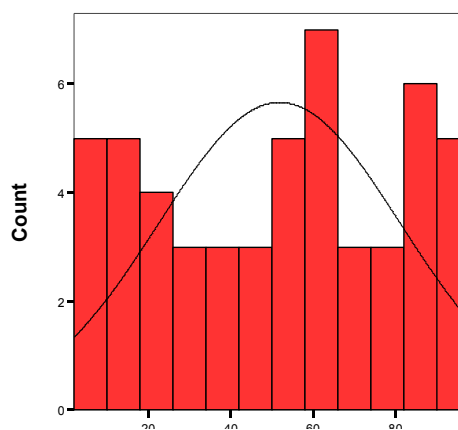


Graf 5. Rozložení skóre
Svědomitosti u žen



Graf 6. Rozložení skóre
Svědomitosti u mužů

Na histogramu svědomitosti všech našich umělců vidíme tři málo diferencované vrcholy. Mezi umělci najdeme poměrně velké skupinky vysoce svědomitých (v našem případě je tato skupina tvořena jak ženami, tak muži), velmi nesvědomitých (zde převážně žen) a přiměřeně svědomitých jedinců (sestává jak z mužů, tak ze žen). Rozložení je, podobně jako u jiných subškál Big FIVE, na hony vzdálené normálnímu.



Graf 7. Rozložení skóre
Svědomitosti v celém souboru

Vzhledem k sebevýběru se dá předpokládat posun skóre Svědomitosti v našem vzorku nad skutečnou hodnotu kvůli nezbytné časové investici do testování, která mohla mnohé respondenty odradit už ve chvíli, kdy byli respondenti osloveni. Proto, i když náš vzorek nepotvrzuje hypotézu o celkově nižší svědomitosti umělců, nemůžeme starší nálezy vyvrátit.

Podle DeYounga (2007) v sobě Svědomitost zahrnuje dva další faktory: Pracovitost a Pořádkumilovnost. Bylo by zajímavé zjistit, jestli se umělci neliší mezi sebou v těchto aspektech Svědomitosti.

Celkově naše výsledky v Big FIVE poukazují na potřebu rozlišovat mezi umělci, vytvářet typologie. Až doteď byli výtvarní umělci pojmáni jako jednotná skupina. Typologie a styly kreativity byly pojmány tak, že určitý styl byl považován za kreativnější než jiný. My máme za to, že k vrcholnému uměleckému projevu vede jak vytváření velkého množství plošných asociací z různých oblastí, tak intenzivní zkoumání uvnitř omezené kategorie (viz kapitola typologie kreativity).

Na základě našich výsledků považujeme za užitečné zkoumat několik konfigurací osobnostních škál, které jsou ve velké míře uplatněny v souboru umělců. Pro nás, s velkou výběrovou chybou a s poměrně nízkým počtem respondentů, je vytvoření typologie umělců příliš velkým cílem. Víme však, že mnoho umělců je svědomitých, stabilních, komunikativních a někteří jsou i přívětiví. Za průměrnými hodnotami jednotlivých dimenzí v našem souboru stojí různé skupiny umělců, které, když je bereme jako celek, tvoří soubor, který má průměrné hodnoty osobnostních charakteristik podobné populačnímu průměru.

Velká směrodatná odchylka v dimenzích Big FIVE poukazuje na odlišnost souboru umělců od jiných lidí.

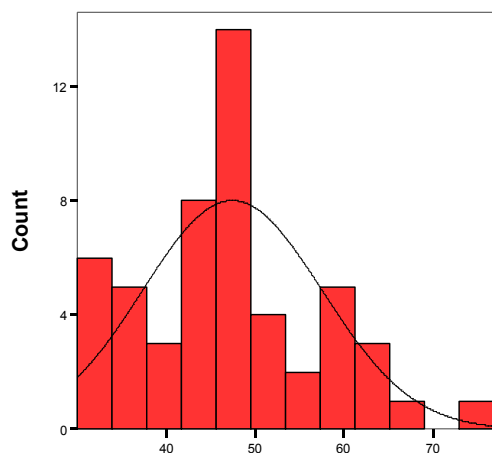
9.2 ICL

Test interpersonální diagnózy (ICL) jsme použili z toho důvodu, že umělecké dílo je i aktem komunikace, a zajímalo nás, jestli některá (například, okázale „šokující“) témata budou mít vztah k dominanci nebo hostilitě tvůrce. Vzhledem ke koncepci výzkumu bylo možné použít ICL jenom na úrovni II, tedy sebeposouzení.

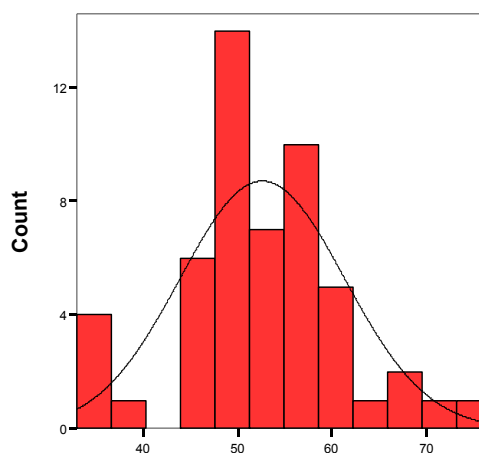
Maximální dosažitelnou hodnotou indexu DOM byl skóre 77 pro muže a 79 pro ženy a minimální možnou hodnotou skóre 24 pro muže a 20 pro ženy. Pro LOV byl nejvyšší možný skóre 77, nejnižší 23.

Tab. 11. Přehled skóre DOM a LOV

index	průměr	medián	std. odch.	I. kv.	II. kv.	III. kv.	min.	max.
LOV	47	48	10	39	48	53	30	77
DOM	53	52	9	48	52	57	33	77



Graf 8. Rozložení skóre LOV



Graf 9. Rozložení skóre DOM

Na obou dvou škálách je rozložení mnohem bližší normálnímu, než jaké jsme viděli u dimenzí Big FIVE. U indexu LOV, jak vidíme z kvartilů v tabulce 11 a z grafů 8 a 9, jsou nevyužité horní polohy, u indexu DOM jsou nevyužité spíše dolní polohy.

V porovnání se skóry Big FIVE v ICL se tato skupina nejeví jako extrémní. Směrodatné odchylky jsou 9 a 10 (V Big FIVE 30, ale i škála je tam širší), rozložení se alespoň vzdáleně podobá normálnímu (netvoří se několik podobně velkých vrcholů).

Co máme hledat, když chceme popsat interpersonální charakteristiky umělců?

Existuje předpoklad, že umělec (nebo kreativní osobnost) je dominantní. Feist (1998) to zdůvodňuje tím, že trávení času o samotě může vést k velké důvěře ve vlastní postoje a přesvědčení. Při konfrontaci s ostatními kreativní člověk obhájí svá přesvědčení tváří v tvář skepticizmu a pochybnostem ostatních. Proto se vyjádřená kreativita nebude vyskytovat spolu se submisivitou. Umělec tedy bude dominantní.

Ve stejném duchu zmiňuje Jurčová (2008) výzkumy a přehledové studie, ve kterých jsou vysoce kreativní lidé popisováni (ve smyslu deficitů) jako samotářští, uzavření, soběstační jedinci nezávislí na druhých, kteří mají vysokou sebedůvěru a tendence ovládat druhé dominantním způsobem.

O afiliaci umělců panuje přesvědčení, že je nízká. Například, Hennesey, Amabile a Simonton (cit. podle Jurčová, 2008), mluví o potřebě kreativních jedinců udržovat si odstup a vyhýbat se interpersonálním kontaktům. Také považují tvořivé jedince za rezistentní vůči společenským požadavkům.

Slovenská kreativní mládež se vyznačovala dominancí a nezávislostí (Jurčová, 2001, cit. podle Jurčová, 2008)

Liší se interpersonální chování našich umělců od zbytku populace? Extraverzí jsme se zabývali v kapitole o Big FIVE. Teď můžeme otestovat, zda jsou umělci skutečně dominantnější a méně afiliativní než jiní lidé.

Průměrný index LOV je 3 vážené body pod populačním průměrem. Interval spolehlivosti (95%) hodnoty index LOV zahrnuje nulu, takže rozdíl oproti populačnímu průměru není statisticky významný (t-test).

Index DOM je vyšší o tytéž 3 vážené body, ale díky poněkud nižší směrodatné odchylce je tento rozdíl statisticky významný na hladině 0,05 (t-test).

Přesto, že by se mohlo zdát, že výtvarní umělci jsou dominantnější než jiní lidé, 3 body na 56 stupňové škále nejsou pro nás podstatným rozdílem.

Mezi muži a ženami nebyly velké rozdíly, škály LOV a DOM spolu nekorelovaly.

Nezjistili jsme tedy žádné podstatné odlišnosti umělců od normativního souboru ani v afiliaci, ani v dominanci.

Na začátku kapitoly jsme mluvili o tom, že skór našeho výběrového souboru v dimenzích ICL je mnohem vyváženější oproti značně extrémním skórům v Big FIVE.

Dotazník ICL ale má i speciální míru extremity položek, index AIN. Soubor otázek je sestaven tak, že na začátku jsou „lehké“ položky, na které většina lidí odpovídá ANO, a ke konci obtížné položky, na které kývne stále menší počet lidí. Index AIN roste s obtížností zaškrtnutých položek. Čím vyšší index AIN, tím vyšší extremita (míra souhlasu s obtížnými položkami v porovnání s lehkými). Pokud je to posouzení jiné osoby, odráží přijatelnost posuzované osoby pro respondenta.

Index NIC je počet zaškrtnutých položek. Podle manuálu jde o míru ochoty respondenta vypovídat o dotyčné osobě. Odráží se v něm také tendence reagovat souhlasem.

V tabulce vidíme údaje z našeho souboru, v závorkách jsou odpovídající údaje standardizačního vzorku uvedené v manuálu.

Tab. 12. *Přehled skórů NIC a AIN*

Index	průměr		std. odchylka		medián	
NIC	umělci	54,9	umělci	10,6	umělci	53
	celá pop.	53,9	celá pop.	10,7		
AIN	umělci	1,95	umělci	0,18	umělci	1,92
	celá pop.	1,97	celá pop.	0,18		

Naše hodnoty se takřka vůbec neliší od hodnot základního souboru (celá populace). V ICL se umělci vůbec nejeví jako extrémnější než zbytek populace.

Umělci v našem souboru dosáhli průměrných hodnot indexů LOV, DOM, NIC a AIN, které odpovídají hodnotám standardizačního vzorku.

Jak souvisejí tyto naměřené skóry s jinými osobnostními proměnnými?

Indexy NIC a AIN spolu vysoce korelují ($r=0,62$). Vysokou korelaci lze předpokládat vzhledem ke způsobu výpočtu indexu AIN (čím více zaškrtnutých položek, tím více je mezi nimi těch „těžkých“).

Index NIC záporně koreluje s věkem ($r=-0,32$, $p<0,05$). Je možné, že jde jen o náhodnou korelaci, ale dává smysl – starší jedinci mají stabilnější představu o sobě a svém chování, takže zaškrtnají méně položek. Navíc zde může hrát roli i nabytá ostražitost. Jak index NIC, tak AIN korelují kladně s neuroticizmem (v obou případech $p<0,01$) a záporně s přívětivostí.

V Big FIVE jsme naměřili velmi odlehle hodnoty, zatímco v ICL výsledky odpovídají celé české populaci. Čím to asi je? Domníváme se, že rozdíl je dán tím, že v Big FIVE jsou otázky formulovány behaviorálně (co a jak často respondent dělá, jaké situace jsou mu příjemné). V ICL jsou adjektiva, a respondent sám sebe popisuje z pohledu jiné osoby. Při sebeposouzení si respondent musí představovat, co si o něm myslí ostatní. Tato skutečnost mohla vést k umírněnějšímu náhledu na vlastní osobu.

Možná, že umělec sám se cítí být výjimečný a odlišný, ale nemá pocit, že představu o jeho výjimečnosti sdílí i ostatní. Může se pak cítit nepochopen, nebo naopak integrován do společnosti jako „vlk v ovčí kůži“: funguje ve společnosti jako každý jiný, ale má svůj vlastní svět, kde platí jiné zákony.

Dalším důvodem těchto „průměrných“ výsledků může být přání umělců, aby byli společností akceptováni. Fedman a Gardner (cit. podle Jurčová, 2008) tvrdí, že tvořiví lidé nedostatečně zapadají do svého prostředí. Další možnou interpretací „umírněnosti“ skóru v ICL může být tedy to, že ačkoli se umělci naučí žít se svou nezkrotnou individualitou, na kterou jsou pyšní, přejí si, aby je společnost přijala.

Náš soubor je příliš malý, abychom mohli porovnávat mezi sebou jedince, kteří se umístili v jednotlivých oktantech. Proto jenom uvedeme přehled rozdělení umělců do jednotlivých oktantů na základě jejich sebeposouzení.

Tab. 13. Rozdělení respondentů do oktantů

AP	NO	LM	JK	HI	FG	DE	BC	Nezařazen
8	2	5	4	2	2	12	5	12

V tabulce 13 vidíme, že největší skupiny umělců (12 a 12 jedinců) měly těžiště v centru (nezařazení) a v oktantu DE (hostilní). Třetí největší skupinou je AP (dominantní) s 8 jedinci.

Nebudeme interpretovat rozdělení umělce do jednotlivých oktantů. Zkusíme pracovat s faktem, že v našem souboru je 30 jedinců se skórem LOV o 5 a více vážených bodů nižším než skór DOM, 12 se skórem LOV alespoň o 5 bodů vyšším než DOM a 10 s minimálním rozdílem mezi indexy. Sloučili jsme druhou a třetí kategorii, vznikla tak kategorie výrazně dominantních jedinců a středo-afiliativních jedinců.

Dominantní skupina umělců zobrazuje na jednom obraze méně objektů a tíhne k abstraktnímu (nefigurativnímu) umění (testováno ANOVA, dosažena hladina významnosti je 0,05).

Abstraktní umělci ale zobrazují méně objektů, takže nevíme, která z těchto proměnných opravdu souvisí s převažujícím způsobem mezilidského chování umělce.

Na začátku této kapitoly jsme formulovali hypotézu, že používání emocionálně negativních položek souvisí s dominancí nebo hostilitou umělce.

Dominance: umělci, v jejichž díle se nevyskytují negativní položky, mají průměr dominance 56, umělci, v jejichž díle se negativní položky vyskytují, mají průměrný skór dominance 50. Tento rozdíl je statisticky významný ($p < 0,025$). Naše hypotéza ale byla formulována jednostranně. Zdá se, že ačkoliv je možné, že mezi skórem dominance a výskytem „negativních“ položek v díle umělce je nějaký vztah, ale určitě ne takový, jak jsme předpokládali.

Hostilita: skupina umělců, v jejichž díle se vyskytují negativní položky, má průměr skóru DE 6,7, skupina, u které se nevyskytují negativní položky, má průměr skóru DE 6,8. Nevidíme zde žádný rozdíl.

Tento výsledek interpretujeme tak, že „negativní“ pojetí námětu je spíše záležitostí sebevyjádření, než komunikace (snahy o ovládnutí publika).

10. Škála

10.1 *Prezentace škály*

V této kapitole podrobně popíšeme Drvotovu škálu jako nový a neznámý nástroj pro systematizaci údajů o výtvarných dílech.

Když používáme Drvotovu škálu, nezajímá nás celkový dojem z uměleckého artefaktu, ani umělecká hodnota díla, originalita nebo konvenčnost. Zajímá nás jednoduše výskyt nebo ne-výskyt určitých tříd objektů. Je to jako kdybychom se v básni zaměřili na výskyt podstatných jmen a zájmen. Předmět na obraze nás nezajímá ve své jedinečnosti, hodnotíme ho jako zástupce pojmu.

Náš záměr nijak nesouvisí ani s hodnotou uměleckého díla, ani s paletou zážitků, které jako umělecké dílo vyvolává. To, co my hledáme v uměleckém artefaktu, je námět rozdrobený do malých obsahů, jehož prostřednictvím malíř sděluje celkovou ideu. Nehodnotíme formální aspekty děl, ani celkové sdělení. Jen zachycujeme snadno rozpoznatelné emocionálně rozlišitelné (s různým emocionálním nábojem) jednotky. Jde o velmi úzký aspekt toho, co obraz vyjadřuje.

Nehodnotíme tedy celkové pole znaků, ani se nezabýváme symboly do hloubky. Znak nás zajímá jen do té míry, nakolik je spojen se znázorněným předmětem a ten s celou třídou předmětů, do které patří.

Podle Vygotského (1970, s. 43) je slovo nejmenší „živou“ jednotkou jazyka, kterou se můžeme zabývat. V jazyce, stejně jako ve výtvarném umění, existuje mnoho sil, které působí uvnitř sdělení, nebo uvnitř celého jazykového systému.

Nepoužili jsme Drvotovu škálu v podobě, jak ji sestavil autor. Není totiž jasné, jaký postup použil při jejím sestavování, je jen zřejmé, že vycházela z dat, která měl Drvota k dispozici.

Drvota používal škálu jako stupnici, kdy každé položce byl přiřazen určitý počet bodů, a zacházel s ní jako s ordinální škálou. Položky byly seřazeny podle „pozitivity“: Škála začínala položkami, které podle Drvotova

předpokladu u většiny lidí vyvolávají kladné emoce (člověk, krajina), pokračovala „neutrálními“ položkami (optické a geometrické struktury, schéma lidské postavy), ke skupině „negativních“ položek (destrukce, mrtvoly).

Využili jsme už v první verzi škály zřejmého seskupení položek do tří skupin. Drvota (1973, s. 123), používal pomyslné dělení položek na tři skupiny. Položky ve střední části škály (předměty masové spotřeby, schéma lidské figury a fotografie, rastry a schematické prostředky evidence, optické a geometrické struktury, strojové mechanismy, tedy položky 9 až 13) znamenají důraz na neosobní podání abstraktních geometrických struktur, rastrů, schémat, pod jejichž „formálně abstrahujícím, zobecňujícím, odosobňujícím tlakem se téma vytrácí, je vytlačováno“. Zčásti jde o formální prostředky tvorby, kde na obsah (zobrazované) není kladen velký důraz. Nad touto sférou „techniky“ a pod ní je situována sféra vitální, hutnější po stránce obsahové, tematické. Její horní část (1 - 8) je sestavena z tematických položek, jež u člověka obvykle budí kladnou emoční reakci (čím výše je daná položka situována, tím silnější je obvykle kladný emoční doprovod s ní spojený), dolní část (14 - 22) je složena z tematických položek, jež obvykle budí zápornou emoční reakci.

Drvota sám nezamýšlel svou škálu jako neměnnou, sestavil ji na základě analýzy děl umělců v jeho vzorku, nikoliv na základě teoretické úvahy o možných tématech ve výtvarném umění, nebo historické analýzy těchto témat. Jiná skupina umělců bude mít zákonitě poněkud jiná témata, a hodilo by se, aby se škálou bylo možné pracovat: přidávat a odebírat položky podle potřeby. Pokud má mít škála nějakou budoucnost, musí být sestavena srozumitelným způsobem a být dostatečně flexibilní, aby se nestala historií už ve chvíli svého prvního použití.

Protože toto zacházení vyvolává určité metodologické podezření (pochybné přiřazení bodové hodnoty položkám), rozdělili jsme škálu na tři hlavní části. O tomto rozdělení mluvil již Drvota, a i když jeho výpočty se zakládaly na bodových hodnotách položek, tři skupiny položek používal pro interpretaci dat.

Naše rozdělení položek na tři velké skupiny může způsobit určité nepřesnosti a pravděpodobně nás ochudí o mnoho informací, celá koncepce škály však začíná být přehlednější a srozumitelnější (a její použití obhajitelnější).

V této redukované podobě se se škálou zachází pohodlněji. Položky se mohou přidávat a odebírat, aniž by se musel řešit technický problém řazení položek za sebou a přidělování bodů. Získáváme tak flexibilní nástroj.

Jde vlastně o škálu, u které nevíme nic o reliabilitě ani validitě. Používáme ji jako experimentální nástroj, který si v případě, že se prokáže jeho užitečnost, zaslouží více pozornosti. V našem výzkumu jde o zkoušku smysluplnosti přístupu k uměleckému dílu jako souboru „pozitivních“ a „negativních“ nebo „neutrálních“ objektů. Bereme sice Drvotovu škálu jako základ, z jeho původního výzkumu nám už zbývá jen myšlenka – kategorie objektů podle jejich předpokládané emoční odezvy.

Podívejme se na příklad hodnocení podle původní Drvotovy škály a podle modifikované Drvotovy škály.



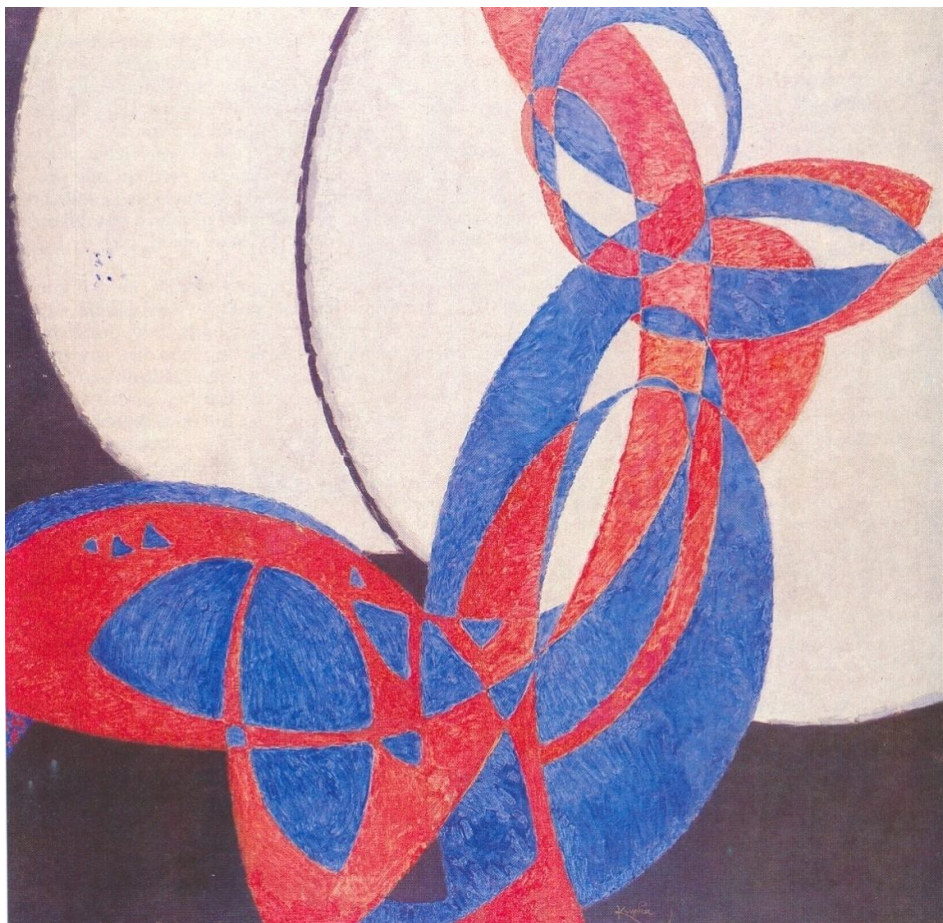
Vincent van Gogh Boty (1885) olej na plátně; 37 × 46 cm

Jediná informace, kterou extrahujeme ze známého van Goghova obrazu, je, že se na něm vyskytly boty (předmět denní spotřeby), a že se tam nevyskytují jiné objekty. V původní Drvotově škále by tento obraz byl také popsán jako monotematický, a ohodnocen 6 body. Dostal by se tak do první skupiny témat (pozitivní afektivní pól) a pro tento obraz by bylo rozpětí 0, protože tam není využito více položek. V naší modifikované škále bychom přiřadili autorovi bod za položku z kladného afektivního pólu. Máme i míru vzdálenosti mezi jednotlivými položkami, ale v naší škále rozdíl nepřekročí 2. V tomto případě rozdíl bude 0.

Informace, které získáme z obrazu prostřednictvím Drvotova škálování, jsou drasticky redukující a neuchovávají nic z celkového dojmu z obrazu. Porovnejme ho s Heideggerovou reakcí (cit. podle Kulka, 2008, s. 196): „Tento obraz je šedý, hnědý, zelený. Reprezentuje pár použitých venkovanových bot, nic více. Žádné pozadí, žádný prostor, žádný horizont. Není známo, kde se nalézají tyto boty. Jsou jednoduše mezi námi. Konstituují celou plochu obrazu. Jsou staré, použité, ztvrdlé, deformované a místy rozedrané. Řemínky visí a jsou zamotané. To je vše. Pohlédněme však blíže na skvrny stínů, které reprezentují vnitřek holínek – a náhle vnímáme rozvážené, odměřené, těžké a unavené kroky. Pohlédněme na zničenou, ztvrdlou kůži zbavenou tuku. Zde je prezentována veškerá plodnost černé a tučné země. Pohlédněme na ohnuté podrážky. V jejich němé nehybnosti zní volání širých prostorů polí, monotónních brázd, jimiž člověk stoupá při setbě. V páru bot je tu obsažena starost o každodenní chléb, mrazivé úsvity, horká poledne, večery trávené v očekávání bouře. Je zde trpká chuť potu, celý venkovanův život, celá země se svou tíží, klidem, silou a důstojností. Je tu též celý venkovanův svět tvrdé únavy a radosti.“

Kulka (2008, s. 206) ještě dodává, že Van Goghovy Boty jsou ikonickým označením bot, indexovým označením venkovského života a symbolickým označením chudoby venkovského rolníka z konce minulého století. Van Gogh

vyjádřil také své prožitky a myšlenkové obsahy: zobrazil boty, které upoutaly jeho pozornost (ikonické vyjádření vjemů a představ), vyjádřil svou účast na životě prostého lidu (vyjádřil estetický prožitek, který v něm vyvolal pár starých bot, jeho dílo zde funguje jako index psychického stavu), a snad mohl i pojmout předmět svého sdělení jako symbol bídy.



František Kupka, Amorfa - Dvoubarevná fuga, 1912

U Drvoty se škálování abstraktních obrazů omezuje na konstatování, že jde o abstraktní obraz. Například, Kupkova Dvoubarevná fuga by byla zařazena mezi optické a geometrické struktury a dostala bodové ohodnocení 12. V naší modifikované škále přibyly abstraktní položky, ale nedostatečné rozlišení abstraktních prvků zůstalo. Podle našeho hodnocení by se tento obraz dostal do druhé skupiny témat (neutrální, asémantické položky) a pro tento

obraz by bylo rozpětí 0, protože tam není využito více položek. Vzdálenost mezi položkami bude 0. V případě, že by „optické a geometrické struktury“ byly poškozené, rozbité, bylo by možné přidat položku destrukce (destruované předměty a struktury), která patří do „negativního“ afektivního pólu. Rozdíl by pak byl v našem případě 1, v původní Drvotově variantě 6.

Není vždy možné určit, co je na obraze znázorněno. Některé případy jsou sporné, jednotlivé položky nejsou přesněji definované a jsme nuceni spoléhat na vlastní úsudek. Nedostatečná propracovanost jednotlivých položek a absence manuálu značně znesnadňuje škálování a nepochybně vede ke zkreslením a nepřesnostem v hodnocení děl.

Určitá umělecká díla není zatím možné pomocí škály hodnotit. Jde o díla, která jsou na hranici průběhu a performance. Pokud bychom chtěli použít Drvotovu škálu pro hodnocení těchto děl, museli bychom hodnotit aktuální stav v různých okamžicích vývoje a pomocí škály reflektovat průběh uměleckého výkonu.

Je nutno zdůraznit, že ani Drvota, ani my se nezabýváme jednotlivými obrazy. Údaje o tématech, jejich počtu a vzdálenostech jsou používány výhradně jako údaj z celé dostupné tvorby umělce. Obrazy zde slouží jen jako příklad škálování, jednotlivé výtvarné projevy nejsou pro nás nositeli údajů o autorovi.

10.2 Úskalí *Droto*vy škály

V teoretické části jsme ukázali, že rozhodnutí o námětu obrazu není v centru umělcovy pozornosti, a jako nositel silného emocionálního náboje může být zdrojem informací o autorovi. Pozastavovali jsme se také nad skutečností, že malíři mají svá oblíbená témata, ke kterým mají často celoživotní afinitu (viz také Uholyeva, 2007).

Umělec ale nemusí „vynalézat“ celý obraz, protože mnoho výtvarných problémů bylo vyřešeno před ním jinými malíři. Aby znázornil člověka, nevyužije jenom znalost anatomie, ale i znalost jiných zobrazení člověka.

Gombrich (1985, s. 359) říká, že všechny obrazy jsou více poplatné jiným obrazům než přímému pozorování. V Čechách vznikla diplomová práce o subverzích v umění (Galová, 2008).

Západní umění vždy existuje v jakémsi silovém poli, kde se každá umělcova volba vztahuje k jiným volbám jiných umělců (Gombrich, 1970).

Z koncepce „silového pole“ zřejmě vychází český projekt Artscape (Morganová, 2008), ve kterém je česká umělecká scéna zmapována jako systém vztahů. Umělci jmenovali pět dalších, kteří je ovlivnili, ať už s nimi denně konzultují, co vytvořili, nebo se nikdy nesetkali, inspirovalo je jen dílo. Vznikla tak hustá síť vztahů, kde izolované skupiny byly ojedinělé.

Podle Summerse (1986) práce skoro vždycky opakuje předchozí podobná díla na určité úrovni. Například, kubismus vypadá revoluční, ale používá mnoho starých témat a formátů, a mnohé formy můžeme považovat za replikace s variacemi. Alespoň obecná konfigurace uměleckých děl je dána zvykem.

Tím spíše moderní umění, které má dlouhou řadu předchůdců, bere jako reprezentovanou realitu obraz, ne člověka (Alpers, 1967). Auerbach dokonce maloval „portréty“ oblíbených obrazů.

Na kubistickém obraze vidíme portrét, a to ne proto, že na něm někoho rozeznáme, ale proto, že objekt je v centru, je frontálně znázorněn (Summers, 1981). Usoudíme, že jde o portrét, protože „tak se dělají portréty“.

To, že obrazy mají kořeny v jiných obrazech, vnáší do psychologického uvažování velkou chybu. Bez znalosti oblíbených malířů autora, obrazů, které ho nejvíce ovlivnily, psychologické úvahy o autorovi na základě jeho díla se

stávají nepřesnými. Read, který vytvořil vlastní teoretickou typologii umělců podle jejich tvorby, se pozastavuje nad tím, že umělec může patřit k určitému psychologickému typu, ale produkovat obrazy, které by byly typické pro jiný typ. Umělec totiž má možnost „okopírovat“, nebo přepracovat jiný, již existující obraz.

Zatímco Malraux (cit. podle Gombrich, 1985, s. 38) sděluje svůj postřeh, že umění se rodí z umění, nikoli z přírody, my truchlíme nad tím, že umění skutečně pochází do značné míry z umění, a ne jenom z osobnosti umělce.

Kopírovat lze na obraze leccos. Jak říká Summers (1986), jak obecná konfigurace děl, tak organizace obrazů může vyplývat z konvence. Jinde (Summers, 1981) uvádí jako příklad vynález dřevěného plotu: existuje velké pole možností, jak udělat plot ze dřeva. Jakmile ho jednou někdo udělá, ostatní řešení jen opakuji. Podobný proces se odehrává s obrázky: předměty mohou být ohraničeny čarami mnoha způsoby, a jakmile jsou jednou ohraničené, začínají být definitivní pro skupinu, která je používá.

Inspirace staršími obrazy narušuje naši koncepci analýzy tvorby. Působí rušivě, a otázkou je, jestli za těchto okolností má smysl zabývat se snadno „kopírovatelnými“ aspekty uměleckého díla, tedy námětem a znázorněnými objekty. Můžeme jen doufat, že stejně jak umělec nemaluje všechno, co vidí, ale vybírá si ze všech obklopujících předmětů ty, které ho z nějakého důvodu zajímají, nebude kopírovat všechny známé obrazy, ale jenom ty, které ho zajímají, a nebude je kopírovat celé, ale jenom ty aspekty, které považuje za důležité.

Dalším teoretickým nedostatkem je příliš volné zacházení s ikonickým znakem, jenž je dáván do přímého vztahu s určitým pojmem, který má mít emocionální náboj, citovou hodnotu pro všechny stejnou. Ikonický znak není transparentní. Není jen aspektem určitého pojmu.

Podle Lakoffa ke složitým, nejasně strukturovaným nebo abstraktním pojmům si musíme sjednat přístup pomocí jiných pojmů, kterým rozumíme jasněji. I v jazyce mezi obecné principy porozumění patří „spíše celé systémy pojmů než pouze jednotlivá slova a jednotlivé pojmy“ (Lakoff, 2002, s. 131-132).

Různé metafory pak necharakterizují společné jádro pojmu, který strukturují, ale charakterizují různé aspekty tohoto pojmu každá zvlášť (Lakoff,

2002, s. 125). Metafory nejenom umožňují pochopit pojmy, ale zároveň jiné aspekty těchto pojmů zakrývají (Lakoff, 2002, s. 24).

Drvotova škála je velmi zjednodušující, zobecňuje na takové úrovni, že do značné míry ztrácí kontakt s materiálem, se kterým pracuje.

Mezi praktické problémy s Drvotovou škálou patří skutečnost, že není funkční pro analýzu jednoho uměleckého produktu, ale počítá s hodnocením uceleného vzorku tvorby. Hodnocení je sice rychlé a celkem jednoduché, ale musí vycházet ze vzorku, který se odvážíme vztáhnout k repertoáru umělce. Škála samotná sice má velký potenciál reliability (posuzovatelé se mnohem spíše shodnou na tom, co je znázorněno, než na jiných charakteristikách obrazu), ale musí se věnovat velká pozornost reprezentativitě vzorku zkoumaných děl od jednoho umělce.

Tento přístup má potíže s popisem nefigurativního umění, pro které máme i v upravené Drvotově škále jen tři-čtyři možné kategorie. Drvotova škála je zakotvena v jazyce, a je zřejmě krátká na díla, která prezentují skutečnost, jež je Drvotovými slovy (1973, s. 109) „zbavena toho smyslu, který jí dává řeč“. Ačkoliv Drvota mluví o vrstvách osobnosti a dává je do vztahu s abstraktním výtvarným projevem, škála nereflektuje v dostatečné míře rozmanitost uvnitř abstraktního umění. Drvota sám obtížně hledá význam v abstraktním umění: říká, že amorfní struktura dovoluje významu rotovat labilně z jedné polarity k druhé (Drvota, 1973, s. 112).

Pro nefigurativní umění nám chybí popisné kategorie. Vygotskij (1970, s. 283) poukazuje na to, že slovo se může vyskytnout mimo svůj obvyklý význam, stejně tak může existovat význam bez příslušných slov. Nefigurativní umění je považováno za takové, které nám zprostředkovává kinestetické, tělové zážitky, které skutečně nemáme popsané a zobecněné, „nemáme pro ně slov“.

Vzhledem k tomu, že abstraktní umění tvoří velkou část moderního umění, nemůže být zařazeno do jedné kategorie jako „asémantické“. Je potřeba více rozpracovat a rozdělit ty kategorie Drvotovy škály, kterými popisujeme abstraktní obrazy.

10.3 Analýza tvorby

Drvotovu škálu jsme upravili tak, jak to bylo popsáno v kapitole Prezentace škály. Redukcí ordinální škály na kategoriální jsme přišli o mnoho možností.

S naší škálou jsme schopni spočítat z Drvotových indexů jednak celkový počet využitých položek (nějaké jsme přidali, některé naši umělci nevyužívali, ale jde o stejné měřítko), jednak zakotvení umělce na škále. Snažili jsme se najít další proměnné, které by bylo možné získat z naší varianty škály, a které by odpovídaly proměnným, jež získal Drvota, abychom později mohli testovat hypotézy.

Od každého umělce jsme měli 10-15 obrazů, a to nám dovolilo zajímat se například o to, kolik objektů se vyskytuje v průměru na jednom obraze u určitého umělce. Zajímalo nás také, kolik položek ze škály umělec využije zároveň (na jednom obraze). S naší třístupňovou škálou nemůžeme počítat rozpětí v umělcově tvorbě. Drvota měl možnost bodového vyjádření rozpětí, my můžeme jen konstatovat, jestli umělec tvoří uvnitř jedné široké kategorie, nebo ve dvou sousedních kategoriích, nebo ve dvou protikladných kategoriích.

Vyčlenili jsme tyto proměnné

- a) celkový počet využitých položek škály v tvorbě (proměnná identická se stejnojmennou Drvotovou proměnnou), který v našem případě mohl nabývat hodnot 1 až 26;
- b) maximální dosažená vzdálenost mezi využitými položkami v jednom díle (může nabývat hodnot 0 až 1), je to informace o nejextrémnějším protikladu, který byl umělcem kdy uplatněn v jednom obraze;

- c) průměrná vzdálenost ze všech hodnocených obrazů daného umělce (aritmetický průměr z údajů o jednotlivých obrazech, které nabývají hodnot 0 až 2);
- d) průměrný počet uplatněných položek v jednom obraze (kolik škálově různých předmětů se vyskytuje na jednom obraze), který mohl nabývat hodnot 1 až 26;
- e) průměrný počet objektů znázorněných na jednom obraze (počítají se všechny objekty, i redundantní);
- f) zakotvení, jedna ze tří skupin proměnných, kterou umělec využívá nejvíc. Původní koncepce byla popsat zakotvení čísly 1 až 3. Ve skupině „negativních“ položek ale byl zakotven pouze jeden respondent, který byl připojen ke skupině 2. Proměnná zakotvení tedy nabývá hodnoty 1, pokud většina umělcem uplatňovaných položek je z kladného vitálního pólu, a hodnoty 2, když v jeho tvorbě převažují asémantické položky. Proměnná zakotvení se tak stává měřítkem figurativity (abstrakce)

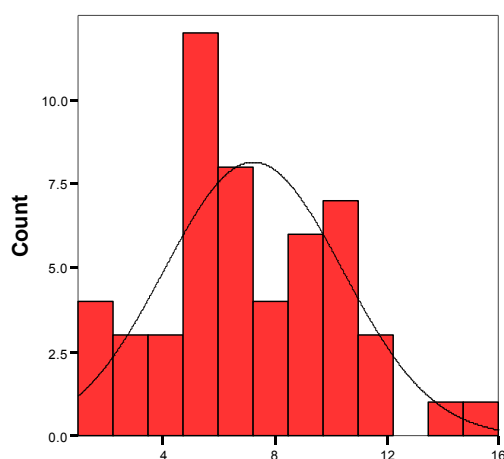
Škála byla Drvotou vytvořena jako nástroj na hodnocení celého repertoáru umělce. Ukazuje se, že námi přidané proměnné, vztahující se k jednomu obrazu, nejsou zdrojem cenné psychologické informace.

V tabulce 14 vidíme průměry a směrodatné odchylky sledovaných veličin.

Tab. 14. *Deskriptivní charakteristiky vybraných proměnných, vztahujících se k tvorbě*

	Celkově položek	Maximální rozdíl	Průměrný rozdíl	Průměrný počet položek	Průměrný počet objektů
průměr	7,23	1,4	0,65	2,12	2,13
směr. odchylka	3,2	0,63	0,44	0,7	0,89

Zajímavé pro nás je, že z možných 26 položek umělci v průměru uplatňovali 7 (proměnná Celkový počet položek). Našel se jedinec, který uplatnil v celém poskytnutém vzorku svých uměleckých děl jenom jednu položku, zatímco rekordman jich uplatnil 16. I když škála zdaleka neobsahuje všechny zobrazitelné třídy předmětů, nikdo neměl tak široký záběr, aby uplatnil všechny položky. Umělec se spíše drží poměrně úzké výseče námětů, než aby „nacvičoval“ ztvárnění stále nových předmětů.



Graf 10. Rozložení skóreů
Celkového počtu položek

V tabulce 15 jsme shrnuli volby jednotlivých témat umělci. Tentokrát se nezajímáme o výběr námětu konkrétním umělcem, ale o jednotlivé položky škály. První vodorovný řádek značí počet voleb položky umělcem (kolikrát se položka vyskytla v jeho díle) V prvním sloupci jsou zkratky názvů položek (pro úplné znění viz příloha 3). Jednotlivé buňky tabulky pak nesou informaci, kolik bylo umělců, kteří uplatnili ve svém díle určitou položku v určité intenzitě (počet výskytů v díle).

V předposledním sloupci je součet všech kladných voleb (na kolika obrazech se položka vyskytla). V posledním sloupci je průměr kladných voleb položky umělci (průměr počítáme ve skupině umělců, kteří mají dotýcnou položku v repertoáru). Předposlední sloupec nám ukazuje, kolikrát se položka vyskytla v celém našem vzorku obrazů, poslední sloupec ukazuje intenzitu, se kterou se položka objevuje v díle umělce.

Například, když vezmeme první položku (jedinec opačného pohlaví), můžeme zjistit, že 35 umělců (z celkového počtu 52) ji vůbec nevyužívá (výskyt 0). V případě muže-umělce to znamená, že nezobrazuje ženy, žena-umělkyně

pak nezobrazuje muže. Najde se i jedinec, pro kterého je tato položka velmi dominantní (výskyt 10x), vyskytuje se téměř na každém jeho obraze.

Tab. 15. *Přehled výskytu jednotlivých položek škály (témat).*

Výskyt položky	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	15	Součet voleb	Průměr voleb
Jedinec opač. pohlaví	35	5	3	3	2	1	1	1			1				56	3,3
Jedinec stejného pohlaví	28	5	6	3	3		2	1	2	2					91	3,8
Skupina lidí, interakce	28	10	2	5	4	1		1		1					66	2,8
Krajina v denním světle	30	5	3	5	2	1		2	1	1	1	1			91	4,1
Zabydlený interiér	52														0	
Jídlo, předměty denní spotřeby	45	4		2	1										14	2
Organické struktury	28	3	4	6	4	3	1		2		1				92	3,7
Zvířata	33	10	4	2	2					1					41	2,2
Akt	41	3	2		2	1	1		1				1		46	4,2
Architektura	38	1	4	4	2	2			1						47	3,4
Předměty masové spotř.	35	9	3	1	2	1	1								42	2,5
Schéma člověka, fotografie	22	14	5	4	1	2	1		2		1				82	2,7
Rastry, popisy	38	4	1	4	2	1	1	1							44	3,1
Optické a geom. struktury	15	6	3	2	3	3	2	6	5	2	3	4		1	234	6,3
Strojové mechanismy	45	4	1	1	1										13	1,9
Umělé předměty	50		1		1										6	3
Oblaka (organ. Vzhled objektů)	35	8	3			2	2			1		1			56	3,3
Práce se strukturou	43	2	1	1	2	1	1		1						34	3,8
Živá monstra	46	4		1	1										11	1,8
Zbraň, situace ohrožení	46	4	1	1											9	1,5
Odpadky	52														0	
Destruované struktury	23	4	10	5	2	2	3	1	2						98	3,4
Mrtvola zvířete	51	1													1	1
Nepřijatelné činnosti	49	2		1											5	1,7
Živá lidská anatomie	43	5	2			1				1					23	2,6
Lidská mrtvola, deformace těla	44	4	3		1										14	1,8

Některé položky se rády vyskytují napříč celým dílem malířovým, některé jsou „zvládnuté“, ale vyskytují se jen ojediněle. Které položky se stávají „vábivými“? Královnou je zde kategorie Optické a geometrické struktury, která je zároveň nejméně opomíjená (jen u 15 umělců se vůbec nevyskytla). Jde zřejmě o příliš širokou kategorii. Když jsme upravovali původní Drvotovu škálu, ponechali jsme všechny původní položky beze změny, a rozšířili jsme pokrytí abstraktních položek přidáním „oblak“ a „práce se strukturou“. Ukazuje se ale, že kategorie Optické a geometrické struktury se musí rozdrobit na menší celky. V současné době je to ústřední a bezkonkurenčně dominantní „nefigurativní“ položka.

Z „figurativních“ položek rády bývají dominantní kategorie lidská postava stejného pohlaví nebo opačného pohlaví a Krajina.

Kategorie Předměty masové spotřeby je poměrně dobře „zvládnutelná“ (alespoň jednou se vyskytuje u 17 umělců), ale není to u nikoho dominantní položka. Do repertoáru se tedy dostane snadno, ale nemívá ústřední význam v díle umělce.

Třetí část tabulky, kde jsou seskupeny emočně „negativní“ komponenty, je celkově málo využitá. Je to velký rozdíl oproti Drvotově vzorku. Připisujeme ho specifickým Drvotova vzorku: jeho soubor umělců si pamatoval druhou světovou válku, nebo ještě stihl živě vnímat její následky. Možná že proto téma destrukce bylo zastoupeno více. Aby byla skupina „negativních“ položek adekvátní dnešní realitě, musel by proběhnout razantní zásah do obsahu většiny položek. Bylo by užitečné spíše se zaměřit na výskyt organické deformace, mutace, chorobných příznaků, „rozplývání se“.

Druhým možným důvodem nevyužití skupiny „negativních“ položek našimi umělci je výběrová chyba. Pokud měl Drvota pravdu a introverze skutečně souvisí s „negativitou“ položek, ti nejvíce introvertní jedinci se nemuseli přihlásit jako účastníci výzkumu. Je pak docela možné, že v celém souboru dnešních umělců je výskyt „negativních“ objektů podobný jako u Drvoty, ale my je nemáme zachycené.

Zajímalo nás, které z našich položek (po sloučení) se rády vyskytují společně. Pomocí faktorové analýzy jsme vytvořili trsy, tematické celky, které mapují blízkost a vzdálenost jednotlivých skupin předmětů z hlediska jejich výskytu na plátně.

Vzhledem k tomu, že některé položky se ukázaly být „malé“ (málo využívané), pod 40 voleb celkem, rozhodli jsme se sloučit některé z nich do superkategorií pro účely statistického zpracování dat.

Sloučili jsme kategorie Jídlo, Předměty denní spotřeby a Předměty masové spotřeby do nadřazené kategorie Předměty denní spotřeby. Kategorie Strojové mechanismy a Umělé předměty jsme připojili ke kategorii Rastry, popisy. Kategorie Oblaka a Práce se strukturou (obojí jsme přidali do škály nově my) jsme spojili do kategorie Nefigurativní rostliné motivy. Kategorie Živá monstra, Zbraň a situace ohrožení, Mrtvá zvířata, Nepřijatelné činnosti, Živou lidskou anatomii a Lidskou mrtvolu do kategorie Figurativní negativní mix.

Prostřednictvím faktorové analýzy jsme zjišťovali, které položky mají k sobě blízko. Popíšeme zde šestifaktorový model, protože vysvětluje 70 procent variance a zahrnuje faktory s vlastním číslem větším než jedna. Nechceme vytvářet teorii společného výskytu objektů na obrazech, ale jen zmapovat společný výskyt položek. Zvolili jsme hladinu zobecnění, která nám připadala smysluplná, ale stejně tak jsme mohli mít jiný počet faktorů.

Zabýváme se tedy společným výskytem tříd předmětů na obrazech.

První faktor, který vysvětluje 19% variance, tvoří krajiny, organické struktury a architektura.

Druhý faktor, který vysvětluje 15% variance, tvoří jedinci opačného pohlaví, akt, jídlo a předměty masové spotřeby. Nahé tělo je zde zobrazeno způsobem příjemným pro oko.

Třetí faktor (13% variance) tvoří skupina lidí, sociální interakce a schéma člověka.

Čtvrtý faktor (10% variance) tvoří jídlo a předměty denní spotřeby, rastry, stroje, umělé předměty, oblaka a práce se strukturou a destrukce. Jde o abstrakci, která nachází zalíbení v poškozování struktur.

Pátý faktor (7% variance) tvoří jedinec stejného pohlaví a zvířata.

Šestý faktor (7% variance) tvoří jedinec stejného pohlaví, akt, negativní mix a destrukce.

Tyto faktory jsme zkusili dát do vztahu s osobnostními proměnnými umělců. Vzhledem k velikosti našeho výzkumného souboru rozdíly v osobnostních skórech mezi umělci, kteří se přiklánějí k jednotlivým faktorům, nejsou z větší části statisticky významné (kromě dimenzí Neuroticismus a Dominance, testováno prostřednictvím ANOVA). Přesto u jednotlivých skupin umělců uvedeme hodnoty některých průměrných osobnostních skóre, které budou mít pouze ilustrační povahu.

Faktor I

Pod tímto faktorem se soustřeďuje skupinka umělců, kterým budeme říkat ***Krajináři***. Tvoří ho 7 jedinců (4 muži a 3 ženy). Tito lidé nekombinují příliš protiklady: průměrná vzdálenost mezi jednotlivými položkami na jednom obraze je druhá nejnižší (0,4). Celkově hodnoty proměnných, které se vztahují k tvorbě, jsou (až na proměnnou reflektující rozporuplnost v díle), blízké průměru. Tato skupina je nejvíce „figurativní“: používání abstraktních prvků v kompozici je u nich nejnižší.

Věkový průměr této skupiny je 35 let, je to nejmladší skupina umělců. Tato skupina má třetí nejvyšší skór Neuroticizmu (62), druhý nejnižší skór Extraverze (33), druhý nejvyšší skór Svědomitosti (58), a druhý nejnižší skór Dominance (48). Je to skupina svědomitých introvertů.

Krajina jako maximálně pochopitelné, výhradně „pozitivní“ téma (bez emocionálně záporných nebo neutrálních položek) je velmi idylická. Jako taková vyvolává podezření o únikové idealizaci. Kontemplativní povaha krajiny zřejmě souvisí s introverzí krajinářů. Zvýšený neuroticismus dovoluje

předpokládat určitou hladinu úzkosti, ale tato úzkost je vzhledem k vysoké svědomitosti spíše podporující výkon.

Faktor II

Tento faktor sdružuje umělce, které bychom pojmenovali jako *Milovníky nahých těl*. Tvoří ho 6 jedinců (5 mužů a 1 žena). Celkový počet využitých položek je třetí nejvyšší (7,8).

Z osobnostních dimenzí mají třetí nejnižší Neuroticismus (47), třetí nejnižší Extraverzi (36), druhou nejnižší Otevřenost (63), druhou nejvyšší Přívětivost (55), nejvyšší afiliativnost (LOV) (52).

Jde o skupinu umělců, kteří se zajímají o ostatní lidi. Jsou celkově afiliativní. Nečiní jim potíže dohodnout se s modelem na spolupráci a později vydržet v jeho blízkosti. Model je zobrazen v situaci, která není nijak vypjatá, je přirozená a lidská; postava ani další objekty na obraze nejsou poškozené, ohrožující nebo jakkoliv nepříjemné. Takový způsob tvorby aktů je tradiční, někdy je považován za kýčovitý (u takto propracovaného tématu je těžké vyhnout se určité lidovosti, jako například když chceme znázornit západ slunce nebo jeleny v říji). Ale těmto lidem stojí za to se o to pokoušet, pojímat téma v rámci určité tradice, ale hledat nové způsoby, aby obraz oslovoval. Vypadá to, že tito umělci, které fascinují nahá těla, mají také rádi lidi jako takové.

Skupinky našich umělců jsou skutečně malé, takže jakékoli interpretace jsou spekulativní. Dovolíme si však ještě poznámku k pohlaví výtvarníků: nahé tělo jedince opačného pohlaví je atraktivní a inspirující pro 5 mužů a 1 ženu. Takže, je 5 umělců, znázorňujících nahé ženy, a jedna umělkyně znázorňující nahé muže. Nevíme, jakou roli v tom hraje tradice a společenská zakázka (po ženském těle je poptávka vyšší) a jakou skutečně pohlaví umělce.

Faktor III

Sdružuje umělce, které jsme pojmenovali jako *Zobrazovatelé vztahů*. Tvoří ho 6 jedinců (4 muži a 2 ženy). Tito umělci mají druhý nejvyšší celkový počet využitých položek (8,3), jsou na druhém místě v zařazení velmi

vzdálených položek do repertoáru (1,7), a na třetím místě v jejich konfrontaci na jednom obraze (0,8). Tito umělci začleňují do kompozice mnoho nefigurativních, abstraktních prvků. Zobrazují lidskou interakci, která ale nakonec je značně schematická, strnulá.

Osobnost: nejvyšší Neuroticismus (82), nejnižší Extraverze (24), druhá nejvyšší Otevřenost (88), nejnižší Přívětivost (27), nejnižší Svědomitost (27), nejnižší Dominance (42).

Tato skupina sdružuje mnoho extrémů. Její členové se jeví jako neurotičtí, introvertní, poměrně hostilní (pravděpodobně souvisí s neuroticizmem) a vnímají svůj výkon jako nedostatečný (nízká svědomitost). Svět lidí je pro ně zraňující, vyhýbají se mu, ale zároveň je fascinuje, je pro ně důležitý. Výskyt tématu lidských interakcí je zřejmě snahou o ovládnutí pole, ve kterém se cítí velmi nejistí. Na úrovni chování se vyhýbají lidem a interakcím s nimi (nízká extraverze a přívětivost), ale touží po tom, aby světu lidských vztahů porozuměli. Schematizace a abstrakce, které se často vyskytují na těchto obrazech, pomáhají oddálit a izolovat zobrazovanou situaci od malíře. Intelektualizace zájmu o svět lidí je pravděpodobně kompenzační.

Faktor IV

Sdružuje výtvarníky, kteří tvoří něco jako *Destruovaná abstrakce*. Tvoří ho 7 jedinců (3 muži a 4 ženy). Tito umělci často konfrontují emočně protikladné významy v rámci jednoho obrazu (mají druhé místo 0,83) a nejvyšší počet položek na jednom obraze (2,6).

Osobnost: nejvyšší Extraverze (53), nejvyšší Otevřenost (89), druhá nejnižší přívětivost (33), druhá nejnižší Svědomitost (45).

Tito jedinci vyhledávají kontakt s lidmi (jsou extravertní), ale již nejsou v kontaktu s lidmi přednostně afiliativní (nízká přívětivost). Svůj výkon vnímají jako poměrně nízký (nízká Svědomitost), a zároveň jsou nejvíce otevření novým zkušenostem. Destrukce v díle může souviset se schopností kontaktu: zobrazí se objekt (vyhledá se kontakt s člověkem), ale pak je poškozen, destruován (v kontaktu je hostilní). Tady se hostilita nevyskytuje společně s neuroticizmem,

takže tvrdost jednání s lidmi není způsobena úzkostí, kterou osoba pociťuje, ale něčím jiným.

Faktor V

Patří sem výtvarníci, na jejichž obrazech se objevují jedinci stejného pohlaví a zvířata; tuto kategorii jsme pojmenovali jako *Animální bytí*. Tvoří ho 4 jedinci (2 muži a 2 ženy). Mají druhou nejnižší maximální vzdálenost mezi položkami na jednom obraze (1,25) a třetí nejnižší průměrnou vzdálenost na jednom obraze (0,53).

Je to nejstarší skupina s průměrným věkem 53 let (směrodatná odchylka je 4,5 roku, z tohoto hlediska jde o konzistentní skupinu).

Osobnost: je to skupina s nejnižší hladinou Neuroticizmu (33), nejnižší Otevřeností (58) a nejvyšší Přívětivostí (60). Nejnižší skóre otevřenosti vůči zkušenosti může do jisté míry souviset s věkem, jak na to poukazuje McCrae (2000, cit. podle Gelade, 2002): Otevřenost s věkem klesá. V českém normalizačním vzorku nebyla taková korelace zjištěna, i v našem souboru je hodnota korelace mezi věkem a Otevřeností nízká. Vysokou otevřenost nemůžeme interpretovat.

Nízký Neuroticizmus a vysoká Přívětivost společně s věkem dovolují uvažovat o emocionální zralosti těchto umělců, která se odráží ve zkoumání a snad i přijetí animální stránky vlastní osobnosti.

Zajímá je vlastní já a jeho proměny. Prožívání vlastního já (s jistou mírou nadsázky uvažujeme jedince stejného pohlaví jako já výtvarníka), nebo bytí člověka je dostatečně komplexní (spojení s neohrožujícím zvířetem), ale není spojováno s „negativními“ věcmi, jako je destrukce, smrt a další nepříjemné věci. Jejich tvorba odráží klidný a sympatizující zájem o vlastní já.

Faktor VI

Sdružuje skupinu umělců, kterou jsme pracovně označili jako *Poškozovatelé nahých těl*. Tvoří ho 8 jedinců (2 muži a 6 žen). Tato skupina má nejvyšší Celkový počet využitých položek (8,5), nejvyšší míry vzdálenosti mezi

položkami (2 a 1,2) díky kombinaci „nejpozitivnější“ možné položky se skupinou emocionálně „negativních“ položek, a třetí nejnižší počet objektů na jednom obraze (1,9)

Osobnost: Druhý nejvyšší Neuroticizmus (66), druhá nejvyšší Extraverze (47) a třetí nejvyšší Otevřenost (86).

Tato skupina je značně otevřená (vyjádřeno v odvážném experimentování s tradičním námětem), a zároveň neurotická. Tato poslední kvalita pravděpodobně do značné míry determinuje povahu tohoto experimentování (destrukce, nepříjemné situace). Vysoká Extraverze umožňuje komunikaci s lidským modelem.

Oproti podobně tematicky zaměřené skupině sdružené pod faktorem II, tato skupina je mnohem více neurotická. V obou případech je nejčastěji zobrazováno nahé ženské tělo. Skupinu II tvořili z větší části muži, kteří zobrazovali ženy příjemným způsobem, zatímco tuto skupinu tvoří ženy, které zobrazují (vlastní) ženské tělo problematickým způsobem.

Jedním z nepsychologických důvodů pro zobrazování destruovaných aktů je snaha vyhnout se kýči. Akt je velmi tradiční téma a pravděpodobně není snadné najít originální způsob jeho zobrazení.

Zatímco umělci ze skupiny II tělo idealizují, u této skupiny je rozvinuté prožívání jeho problematičnosti. Ve skupině II je zobrazováno tělo jedince opačného pohlaví, v této (VI) skupině je to tělo jedince stejného pohlaví. Zobrazování poškozeného těla jedince stejného s pohlavím autora interpretujeme jako komplikované prožívání vlastního těla a vlastního já.

Výtvarníci ze skupiny II byli na interaktivní rovině (já a nahá žena), výtvarníci z této skupiny jdou o úroveň níže (já a mé tělo). Vzhledem k Drvotově teorii vrstev není divu, že tato skupina je neurotičtější, protože tangování hlubších vrstev psychiky souvisí s vyšším neuroticizmem.

Faktor 0

Sem spadají vyhraněně nefigurativní umělci, kde mnohdy není ani náznak známého objektu. Pojmenovali jsme tento faktor ***Absolutní abstrakce***.

Tvoří ji 14 osob, (7 mužů a 7 žen). Mají nejnižší celkový počet využitých položek (5), nejnižší maximální a průměrnou vzdálenost mezi současně uplatněnými položkami (1, 0,3) a nejnižší počet současně v jednom obraze uplatněných položek a objektů (1,5, 1,6).

Osobnost: Druhý nejnižší Neuroticismus (37), třetí nejvyšší Extraverze (42), nejvyšší Svědomitost (61), a nejvyšší Dominance (57).

Tito jedinci jsou stabilní, vnímají sami sebe jako dostatečně efektivní a v mezilidských vztazích, do kterých celkem rádi vstupují, se chovají dominantně. Nemůžeme však potvrdit lákavý předpoklad, že by abstrakce souvisela s dominancí (autor nutí diváka k větší aktivitě tím, že ho vystavuje nejednoznačnému podnětu). Dominance může souviset spíše s počtem znázorněných objektů, jak jsme to probírali v kapitole o ICL.

Je zajímavé, že dimenze Neuroticismus souvisí i se zápornou hodnotou faktoru. Umělci, kteří jsou nejvzdálenější Faktorům 4 a 5, jsou nejvíce neurotičtí (71, 67), a nejméně neurotičtí jsou umělci, nejvíce vzdálení faktorům 2 a 3 (35, 35).

Zdá se, že nejvíce extrémních hodnot má skupina umělců, která se specializuje na zobrazování mezilidských vztahů. Námi použité testy jsou hodně orientovány na mezilidské vztahy, nebo na chování ve společenském kontextu, takže zachycují „zasaženou“ vrstvu. U jiných tematických skupin to takto nemůžeme zjistit, protože tam budou nejspíše (vzhledem k Drvotově teorii) tangovány jiné, různě hluboké vrstvy, které už našimi testy nezachytíme.

11. Figurativita

Data, získána z modifikované Drvotovy škály, jsme použili pro rozdělení umělců na „figurativní“ a „abstraktní“. Pomocí clustrové analýzy jsme získali dvě přibližně stejné skupiny umělců, kteří se liší v preferenci emočně pozitivní a negativní, nebo „neutrální“ skupiny položek.

Figurativní umělci jsou pro nás ti, na jejichž obrazech se objevují přednostně položky z první, emocionálně pozitivní skupiny položek, a emocionálně negativní položky. Na obrazech „figurativních“ umělců se více objevují lidské postavy, skupiny lidí, krajiny a organické struktury, zvířata, akty, z prostřední části rastry, stroje a schématické prostředky evidence, z „negativního“ pólu souborná položka negativní mix, která zahrnuje rozklad, živou lidskou anatomii, mrtvé lidi nebo zvířata, ohrožující situace, monstra a sociálně nepřijatelné činnosti.

U nefigurativních umělců se objevují optické a geometrické struktury a nefigurativní rostlinné elementy.

Položky organické struktury, architektura, jídlo a předměty masové spotřeby, schéma člověka a destrukce se vyskytují v obou skupinách ve srovnatelné míře, nerozlišují mezi nimi.

Nejlépe (na hladině $p < 0,001$) rozlišovaly položky jedinec stejného pohlaví, jedinec opačného pohlaví, skupina lidí (figurativní skupina), a optické a geometrické struktury (nefigurativní skupina).

Volba figurativního nebo abstraktního výtvarného projevu nijak nesouvisí s pohlavím výtvarného umělce (viz tabulka 16).

Tab. 16. *Figurativita u mužů a u žen*

	muži	ženy	celkem
figurativní	14	13	29
abstraktní	15	10	23

Z tabulky 17 vidíme, jak se odlišují figurativní a abstraktní umělci v proměnných, spojených s tvorbou. Figurativní umělci mají širší repertoár témat (vyšší celkový počet využitých položek), větší vzdálenosti mezi položkami a více objektů a tříd objektů na jednom obraze v průměru.

Tab. 17. Rozdíly ve sledovaných charakteristikách tvorby mezi „abstraktními“ a „figurativními“ umělci

	celkově položek	maximální vzdálenost	průměrná vzdálenost	průměrný počet položek	průměrný počet objektů
figurativní	8,5**	1,6*	0,83**	2,45**	2,45*
abstraktní	5,6**	1,1*	0,43**	1,7**	1,73*

** Rozdíl mezi figurativními a nefigurativními umělci je statisticky významný na hladině 0,001 (testováno ANOVA, $p < 0,001$), * $p < 0,005$

Umělci se skutečně profilují jako figurativní nebo nefigurativní, a rozdíl mezi nimi je v rovině tvorby dostatečně viditelný.

Existují nějaké osobnostní rozdíly mezi figurativními a abstraktními umělci? Jedním z možných rozdílů se zabýváme v kapitole Testování hypotéz. Teď popíšeme ty osobnostní dimenze, ve kterých se tyto dvě skupiny liší.

Je zajímavé, že přesto, že Worringer (cit. podle Koss, 2006) vidí za abstrakcí úzkost (umělec je „tlačen“ k abstrakci), v našem vzorku jsou „figurativní“ umělci naopak neurotičtější než „abstraktní“. Umělci z „figurativní“ skupiny měli průměrný skóre Neuroticizmu 61, umělci z „nefigurativní“ skupiny 44. Tento rozdíl je statisticky významný na hladině významnosti 0,05 (testováno ANOVA, $p < 0,05$).

Naše výsledky jsou v souladu se zjištěním Ludwiga (1998), který mluvil o nejnižším výskytu psychopatologických projevů u „formálních“ výtvarných umělců. Ludwig sice neříká, kdo je „formální“ (odkazuje na posouzení expertů z oboru), ale uvádí, že jde o umělce, kteří spoléhají na matematické a objektivní, přírodní a formální způsoby tvůrčího vyjádření. O co více emotivního

elementu, expresivních způsobů tvůrčího vyjádření, o to je prevalence psychopatologických projevů vyšší.

Zdá se, že abstrakce v současné době není úzkostným únikem z rušného a nepředvídatelného světa, jak o tom mluvil Worringer, ale mnohem více je to formálně-racionální umělecký projev, o kterém mluví Ludwig.

Vyšší Neuroticismus figurativní skupiny je v souladu i s Drvotovým zjištěním, že vzdálenost mezi uplatňovanými položkami koreluje kladně s neuroticizmem. Naše figurativní skupina konfrontuje protiklady mnohem více, než abstraktní skupina, a je také neurotičtější.

Není toho mnoho, v čem by se lišily naše „abstraktní“ a „figurativní“ skupiny. Na hranici statistické významnosti ($p < 0,06$) se pohybuje rozdíl v dominanci (index DOM) a svědomitosti. Abstraktní umělci se jeví jako dominantnější (55 oproti 51 bodu) a svědomitější (60 oproti 45 bodům). Jak dominance, tak svědomitost koreluje záporně s neuroticizmem.

Je zajímavé, že mezi „abstraktní“ a „figurativní“ skupinou není výrazných rozdílů v osobnostních dimenzích. Pro výtvarné umělce ani pro umělecké kritiky není podstatný ani rozdíl mezi samotným figurativním a nefigurativním uměním. Psycholog potřebuje ptát se, jak je možné, že někdo kreslí známé a rozpoznatelné objekty a u někoho se nedá nic konkrétního rozeznat. Je možné, že se zde projevuje jistá divácká nezkušenost psychologů, kteří se zabývají touto otázkou: jak jsme to popsali v kapitole o vnímání námětu v umění, slovně definovatelný námět je důležitý mnohem více pro nezkušeného diváka, než pro umělce nebo diváka zkušeného.

12. Testování hypotéz

Vzhledem k četným modifikacím, kterými prošel Drvotův výzkum v našem pojetí, není možné testovat tytéž hypotézy na těch samých proměnných. Tento výzkum je velmi volnou reprodukcí Drvotova výzkumu dostupnými prostředky. Neopakujeme přesně Drvotův postup, nemáme srovnatelný vzorek umělců, sbírali jsme data způsobem, který nám neumožňuje extrakci stejných proměnných. Přesto se pokusíme testovat vytyčené hypotézy na proměnných, které jsme zvolili jako nejvíce odpovídající Drvotovým. Tato volba vnáší do interpretace výsledků značnou míru nepřesnosti, berme proto výsledky s rezervou.

V Drvotově výzkumu jsou z hlediska testování našich hypotéz nejpodstatnější čtyři proměnné:

Na straně údajů o osobnosti umělce byly důležité proměnné *Neuroticismus* a *Extraverze* (měřeno Eysenckovým a Cattelovým testy).

Na straně tvorby šlo o proměnné *Rozpětí* (nejasný výpočet, roste se vzdáleností mezi „nejpozitivnější“ a „nejnegativnější“ položkou a s počtem vynechaných, v Drvotově terminologii „obkročených“ položek mezi těmito krajními body) a něco, co bychom pojmenovali jako „*Negativita*“ (čím vyšší průměrné pořadí využívaných složek škály, tím vyšší skóre „Negativity“)

Drvota pak našel dvě podstatná propojení mezi osobností a tvorbou: míra vzdálenosti mezi využitými položkami („rozpětí“) korelovala s neuroticizmem (vyšší tenze znamená zasažení většího počtu vrstev osobnosti). Umístění v tabulce („negativita“) korelovalo s dimenzí introverze-extraverze. Extraverti tíhnou k vitálně pozitivnímu pólu škály, introverti k vitálně negativnímu, nebo se (podle Drvoty) mohou propracovat i ke středu.

Chceme testovat tyto hypotézy, které vycházejí z Drvotových zjištění:

Hypotéza 1: neuroticizmus souvisí s mírou využití položek škály umělcem

Hypotéza 0: neuroticizmus není v žádném vztahu s tím, jak jsou položky škály využity.

Hypotéza 1a: neuroticizmus bude korelovat s průměrem vzdáleností mezi využitými položkami škály v jednom díle.

Hypotéza 2: extraverte souvisí s preferencí skupiny „negativních“ položek umělcem

Hypotéza 0: mezi extraverzí a preferencí skupiny „negativních“ položek není žádný vztah.

Testování hypotézy 1

Eysenckův Neuroticizmus jsme nahradili faktorem Neuroticizmus pětifaktorového modelu osobnosti.

„Rozpětí“ nemůžeme vypočítat proto, že v naší verzi škály nejsou přiřazena čísla k položkám. Chceme-li testovat hypotézu 1, musíme si zvolit proměnnou, která bude nejvíce odpovídat Drvotovu rozpětí. Sám Drvota se zmiňuje, že Neuroticizmus koreloval jak se vzdáleností mezi krajními položkami, tak s celkovým počtem využitých položek. Využil ale korelace se vzdáleností, aby zdůraznil souvislost neuroticizmu a vnitřních rozporů.

Celkový počet využitých položek, nebo námětový repertoár umělce, je proměnná, kterou můžeme vyjádřit tak, jak to dělal Drvota – jde o jednoduchý součet položek, které se objevují v díle umělce. Budeme tedy testovat vztah mezi proměnnými Neuroticizmus a Celkový počet využitých položek.

Vzhledem k tomu, že naše proměnné nemají normální rozložení, jsme použili Spearmanův koeficient korelace. Mezi neuroticizmem a celkovým počtem využitých položek byl zjištěn koeficient korelace 0,37 ($p < 0,01$). Hodnota

koeficientu korelace je poměrně nízká, ale je v souladu s výsledky Stanislava Drvoty.

Zamítáme nulovou hypotézu 1.

Testování hypotézy 1a

Podobně jako u hypotézy 1, volíme jako měřítko počet využitých položek, nikoli míru vzdálenosti mezi položkami, ale tentokrát jako průměrnou hodnotu pro jeden obraz. Použili jsme Spearmanův koeficient korelace, a jeho hodnota je 0,18 ($p < 0,2$). Nulová hypotéza tedy platí.

Prediktorem neuroticizmu je celkový počet využitých položek, nikoliv velké množství různých tříd objektů konfrontovaných v jednom obraze. Informace o neuroticizmu nemůžeme získat z jednotlivých děl, ale z celého repertoáru umělce.

Testování hypotézy 2 (introverze souvisí s výskytem „negativních“ položek v tvorbě umělce).

Eysenckovu Extraverzi jsme nahradili faktorem Extraverze pětifaktorového modelu osobnosti.

„Negativitu“, průměrné pořadí využívaných položek, nemůžeme vypočítat. Nelze ani porovnávat umělce, „zakotvené“ v kladné vitální, sémanticky neutrální a negativní vitální skupině položek: naši umělci využívali třetí skupinu položek tak málo, že jenom jeden umělec mohl být považován za „kotvícího“ v „negativní“ skupině položek. Protože právě využívání vitálně negativních položek souviselo v Drvotově výzkumu s introverzí umělce, rozhodli jsme se pojmut „negativitu“ jako kategoriální proměnnou, která rozdělila umělce na dvě skupiny: jedna využívá položek z vitálně negativní skupiny (více než jedna položka v celém testovaném díle), druhá nikoliv (žádná až jedna položka z vitálně negativní skupiny).

Skupina, která nevyužívala „negativních“ položek, měla průměr na škále Extraverze 50 bodů, skupina, která je využívala, 33. Tento rozdíl 17 bodů byl

statisticky významný (ANOVA, $p < 0,05$). Nízká dosažená hladina statistické významnosti je dána tradičně vysokou směrodatnou odchylkou v našem vzorku.

Zamítáme nulovou hypotézu 2.

Nulovou hypotézu jsme sice v obou hypotézách, inspirovaných Drvotou, zamítli, ale stejně tak bychom mohli říct, že ji zamítnout nemůžeme. Zvolili jsme si určitou míru vztahu mezi extravertí a výskytem „negativních“ položek, ale kdybychom testovali hypotézu jiným způsobem, například jednoduše prostřednictvím koeficientu korelace mezi počtem „negativních“ položek a skórem extraverte, nulovou hypotézu bychom zamítnout nemohli.

I když některé naše výsledky celkem odpovídají Drvotovým, nemůžeme říct, že bychom skutečně potvrdili jeho nálezy.

Při porovnání koncepcí Drvotova a našeho výzkumu vidíme, že je více důvodů pro to, že dojdeme k odlišným závěrům, než že se naše výsledky budou shodovat.

Jedním z důvodů je výběrová chyba, která mohla způsobit posun v našich datech. Dalším důvodem je příliš volné zacházení se škálou, kvůli kterému jsme přišli o ordinální škálu a pracovali jsme s kategoriální škálou, která je nutně méně přesná. Další důležitou odlišností je zvolená baterie testů. Extraverze a Neuroticismus z Big FIVE sice zhruba Eysenckovým škálám odpovídají, ale nejsou totožné. Tímto se do našeho výzkumu dostává další nepřesnost.

Důležitým rozdílem v organizaci výzkumu je skutečnost, že Drvota přiřazoval umělce do skupin na základě rozhovoru, a teprve potom je podroboval psychologickému testování. Pracoval pak více s intuitivně vytvořenými skupinami, jejichž účelnost pak ověřoval, než s výsledky testů.

Na začátku výzkumné části jsme zformulovali ještě jednu hypotézu, která nevychází z Drvoty, ale z výzkumu Loomis a Saltz (1984), kde se ukázalo, že figurativní umělci jsou mnohem extravertnější, než abstraktní umělci (pro teoretické zdůvodnění viz kapitola typologie umělců). Tato hypotéza nám vyhovuje, protože náš soubor umělců je snazší rozdělit na figurativní a abstraktní, než na Drvotovy tři typy („pozitivní“, „negativní“ a „neutrální“).

Hypotéza 3: figurativní umělci budou extravertnější, než abstraktní umělci

Hypotéza 0: mezi figurativními a abstraktními umělci nebude rozdíl v dimenzi Extraverze.

Testování hypotézy 3

Loomis a Saltz (1984) nepopisují žádnou speciální metodu, podle níž rozdělili umělce na figurativní a abstraktní. Přiřazení umělců do figurativní nebo abstraktní skupiny může být v určitých jednotlivých případech sporné. Pro testování této hypotézy jsme použili skupiny, popsané v kapitole o tvorbě. Jako míru extraverze jsme zvolili dimenzi Extraverze dotazníku Big FIVE.

Abstraktní umělci mají průměrný skóre Extraverze 45, figurativní 36, rozdíl není statisticky významný ($p < 0,3$). Přesto, že výzkum Loomis a Saltz (1984) byl přesvědčivý a předpoklad zásadního psychologického rozdílu mezi abstraktními a figurativními umělci lákavý, nepodařilo se ho bohužel zopakovat se stejnými výsledky.

Nulová hypotéza platí

Diskuze

Účelem této práce bylo především ověřit užitečnost Drvotova modelu pro psychologický výzkum výtvarného umění. Zdá se však, že na tuto otázku stále nemáme odpověď.

Zjistili jsme, že neuroticizmus umělce souvisí s počtem tříd objektů, které se vyskytují v jeho tvorbě (s proměnnou Celkový počet využitých položek). Hodnota koeficientu korelace je ale nízká (0,37). I když je tento koeficient statisticky významný, není dostatečně vysoký na to, abychom na jeho základě predikovali jednu proměnnou se znalostí druhé.

Je pravda, že mnohé psychologické výzkumy umění (jako například Ludwig, 1992) staví teorie i na slabším základě. I známé a všeobecně akceptované teorie kreativity, jako například divergentní myšlení, se mohou často pochlubit jen podobnými nebo ještě nižšími koeficienty korelace (Jurčová, 2008).

Dalším naším zjištěním je, že umělci, v jejichž tvorbě se vyskytují „negativní“ položky, jsou introvertnější. Zde je citelnější rozdíl mezi skupinami umělců: skupina, kterou jsme označili za introvertnější, má skóre extraverze o 17 bodů nižší než středová skupina. Slabinou tohoto zjištěného vztahu (kromě změny proměnných, na kterých jsme původní Drvotovu hypotézu testovali) je vysoká směrodatná odchylka ve skóru extraverze obou skupin, která nám dovolila dosáhnout jen 5% hladiny významnosti.

Přesto, že některé naše výsledky odpovídají Drvotovým, vztahy nejsou tak silné, abychom je mohli považovat za přesvědčivé. Drvotova metoda (škála negativity) může mít spíše potenciál jako nástroj pro zkoumání kolektivních jednotek myslí, pro práci s významy ve výtvarném umění, spíše, než aby měla diagnostickou hodnotu.

Náš výzkum a výzkum Stanislava Drvoty jsou založeny na předpokladu, že určité objekty mají určitý obecný význam, jak pro umělce, tak pro diváka. Ale když přistupujeme k námětu obrazu jako ke snové práci (která je nevědomá

a symptomatická), musíme vzít v úvahu i skutečnost, že objekty vystupují s významem, který mají pro autora, a už méně se svým běžným významem.

Jestliže je námět volen racionálně, pak je podřízen celkové kompozici a umělcovu zamýšlenému sdělení, které je na námětu z velké části nezávislé. Jednotlivé části kompozice se pak vzdávají části své identity ve prospěch celku.

Vsadili jsme společně s Drvotou na tu část identity znázorněných objektů, která zůstává zachována ve všech proměnách. Bereme tak v potaz jen malou výseč zkoumané skutečnosti.

Zdá se, že přes veškerou naši snahu, kterou jsme shrnuli v kapitolách o tvorbě a vnímání námětu, se nepodařilo nalézt dost teoretických důvodů zabývat se znázorněnými objekty v umění. Znázorněný předmět může nabývat různých významů, v závislosti na celkové kompozici (význam části kompozice je závislý na jiných spolu znázorněných předmětech a způsobu jejich prezentace). Umělci se nakonec mezi sebou liší nejvíce tím, jak dokáží zpracovat námět, aby diváka zasáhl, a méně výběrem objektu, prostřednictvím něhož to učiní.

V Drvotově době mezikulturní rozdíly nebyly aktuální, ale dnes musíme brát v úvahu větší kontakt umělců s výtvarnými tradicemi jiných kultur. Tradice jiných kultur mohou být přebírány a napodobovány, a naše škála ztrácí užitečnost. Africké malířce žijící v USA Elisabeth Sunday (Cooks, 2006) bylo vytýkáno, že se na jejích obrazech objevují deformovaná těla Afroameričanů, a tak dochází k jejich objektizaci. Malířka pak vysvětlovala, že v Africe je elongace (prodloužení) metaforou pro spirituální věci. Jak bychom hodnotili takový obraz?

Teoretická úvaha, která vede k vyzvedávání znázorněného objektu, je bližší jazyku a literatuře (už méně poezii, kde bychom vůbec nedokázali rozlišit mezi formou a obsahem).

Největší nedostatek Drvotova přístupu vidíme ve skutečnosti, že stejně jako je těžké vystihnout obsah a všechny možné extenze nějakého pojmu (a to jak v básni, tak v běžné komunikaci), a není jisté, která z extenzí je nejpodstatnější, tak i znázorněný objekt může mít celou škálu významů,

odkazů, a vyvolávat mnoho asociací, které se nekryjí v případě jazyka se slovníkovou definicí slova, a v případě výtvarného umění znázorněný objekt, jeho funkce, způsob zacházení a dokonce vzhled se mohou rozcházet s rolí, kterou odehrává v konkrétním díle.

Opomíjením kontextu, celkového silového pole, ve kterém se znázorněné objekty vyskytují, a seskupením objektu na obraze do kategorií založených na klasifikaci objektů, o kterých věříme, že jsou v těsném vztahu s objekty na obraze (což je nepotvrzený, spekulativní předpoklad), opomíjíme možnost, že obraz jako celek metaforicky odkazuje k určité zkušenosti, která je strukturovaná jinak, než objekty, které se na obraze vyskytují, a pojmy, které zastupují.

Když bereme objekt na obraze jako zástupce pojmu, mentální kategorie, do které patří, je na místě uvažovat o tom, jak moc typickým příslušníkem kategorie je daný objekt. Když máme v ruce Drvotovu škálu, zacházíme se všemi objekty jako s reprezentanty obecných a ještě obecnějších kategorií. Ale ikonický znak je možná až příliš jedinečný; řečeno Goodmanovými slovy jazyk umění je příliš hustý na to, abychom se mohli takto volně pohybovat mezi pojmem a obrazem.

Jedním z důvodů, proč naše reprodukce Drvotova výzkumu není příliš přesvědčivá, může být to, že jsme špatně kategorizovali obrazy. Drvota se ve své knize (1973) věnuje výsledkům, ale nerozebírá podrobně proces hodnocení obrazů. Zejména kategorie schematičnost nebo destrukce potřebují jasnou definici, kterou postrádáme. Některé položky potřebují rozdělit (příliš velká položka Optické a geometrické struktury), některé další možná potřebují sloučit (kategorie Jídlo, předměty denní spotřeby a Předměty masové spotřeby).

Drvotovu škálu jsme použili v modifikované podobě, protože u Drvoty jsme nenašli pravidlo, na základě kterého se řadily položky škály za sebe od pozitivního k negativnímu pólu, a s tím souvisí nejasnost s přidělením bodové hodnoty jednotlivým položkám. Původní koncepce škály neumožňovala přidávání a odebrání položek. Naše škála splňuje požadavek flexibility, její sestavení je srozumitelnější. Těchto kvalit však bylo dosaženo na úkor

přesnosti, a v současné podobě je to velice hrubý nástroj, jednoduchý seznam položek, který nemá dostatečnou diskriminační kapacitu.

V budoucnu může být škála ještě užitečná, ale potřebuje zdokonalení. Zejména by bylo potřeba vytvořit více než tři kategorie položek, aby bylo rozlišování jemnější.

Drvotův přístup a naše pokusy o extrakci tematických skupin mají další nedostatek, který bude bránit dalšímu vývoji těchto metod. Jakmile jsou zveřejněny výsledky, jako je přiřazení určitých osobnostních kvalit k oblíbeným tématům umělce, může to ovlivnit další výběr témat v tvorbě informovaných jedinců.

Zatímco Drvotovy výsledky jsme byli schopni alespoň rámcově reprodukovat, na první pohled mnohem slibnější výsledky Loomis a Saltz (1984) jsme nepotvrdili. Loomis a Saltz našly průkazný a velmi silný vztah mezi figurativitou a extraverzi, který měly i teoreticky zdůvodněný v rámci Jungova pojetí extraverze a introverze.

V našem souboru jsme nenašli vztah mezi figurativitou a extraverzi. Nejde jenom o to, že jsme nedosáhli dostatečné hladiny statistické významnosti. V našem vzorku je trend opačný, tedy abstraktní umělci tíhnou k extravertnímu pólu. Nevíme, jestli zde sehrál roli vzorek (kulturní rozdíly a výběrová chyba), nebo metoda, jak zjistit míru extraverze umělce (Loomis a Saltz vycházely z Jungova pojetí extraverze), i zařazení umělce do figurativní nebo nefigurativní skupiny může být problematické. Nejspíše ale samotný vztah mezi osobností umělce a figurativností nebo abstraktností jeho tvorby není jednoduchý.

Osobnostní testy přinesly určité informace o osobnosti umělce. Díky zkreslení výsledků výběrovou chybou, která pravděpodobně nejvíce ovlivnila dimenze Svědomitost a Otevřenost, nelze jednoduše přenášet naše výsledky na všechny české umělce. Ale přesto doufáme, že jsme se dozvěděli něco o základním souboru výtvarných umělců.

Jednou ze specifických charakteristik skupiny umělců je velká obsazenost krajních poloh. Rozložení v osobnostních dimenzích se ani neblíží normálnímu. Vzhledem k extrémním hodnotám na obou koncích několika

dimenzí by bylo užitečné vytvořit typologii umělců. Vyžaduje to ale rozhodnutí, které osobnostní proměnné jsou podstatné, aby se na jejich základě tvořila typologie.

Umělci v našem souboru byli mnohem otevřenější, poněkud introvertnější a méně přívětiví, než standardizační vzorek, a průměrně neurotičtí a svědomití. Tato zjištění jsou v souladu s mnoha jinými výzkumy a nejsou v souladu s mnoha dalšími výzkumy. Není snadné dosáhnout jednoty ve zkoumání osobnosti výtvarného umělce. Vzhledem ke zmíněnému vysokému zastoupení obou krajních poloh ve většině dimenzí (kromě Otevřenosti) je přirozené, že průměr je blízký normálnímu.

Nejvýraznějším osobnostním rysem výtvarných umělců je v našem výzkumu (a v jiných výzkumech) vysoká Otevřenost vůči zkušenosti, jež je dáována do vztahu s divergentním myšlením (které má odpovídat kreativitě) a dokonce je považována za jeho osobnostní korelát (Silvia et al., 2008, Gelade, 1997, Gelade, 2002).

Očekávali jsme, že vysoký skóre v dimenzi Otevřenost vůči zkušenosti bude převažující až dominantní, ale nikoli konstitutivní rys umělecké osobnosti. Máme však jenom 6 umělců, jejichž skóre otevřenosti je nižší než 60. Očekávali jsme, že jich bude mnohem více a že budeme schopni zkoumat předpoklad, že k vrcholnému uměleckému projevu vede jak vytváření velkého množství plošných asociací z různých oblastí (odpovídá divergentním myšlením a vysoké otevřenosti), tak intenzivní zkoumání uvnitř omezené kategorie (odpovídá konvergentnímu myšlení a nízké otevřenosti) (Carsten et al. 2008).

Otevřenost vůči zkušenosti je nepochybně podstatným rysem osobnosti umělce, spojení mezi angažovaností v umělecké profesi, kreativitou obecně na jedné straně a Otevřeností vůči zkušenosti na druhé straně se vyskytuje v mnoha výzkumech. Neméně nás zajímají „menšinové“ cesty k uměleckému projevu.

Skupinka 6 výtvarných umělců s nízkou otevřeností je skutečně malá, předpokládáme ale, že výběr respondentů podstatně ovlivnil skóre právě v této dimenzi. V základním souboru umělců je výskyt jedinců, kteří nejsou

příliš otevření vůči zkušenosti, mnohem vyšší. Bylo by zajímavé porovnat tvorbu těchto umělců s těmi „otevřenými“. V našem vzorku je zajímavé například to, že „neotevření“ umělci mají vyšší počet využitých položek a že jsou všichni muži.

Skóry osobnostních dimenzí, které se blíží průměru standardizačního vzorku, jsou informací o různosti cest, které vedou k dosažení vrcholně kreativního výkonu. Jak říká McKinnon (1978, cit. podle Jurčová, 2008), kreativní osobnost je výjimečná a je mnoho cest, po kterých osoby dospějí k plnému rozvoji a vyjádření svého kreativního potenciálu, a není jeden jednoduchý model, který by odpovídal každému, kdo je tvořivý.

Osobnost výtvarného umělce je podle všeho konstrukt, který ztrácí svou užitečnost. Nejednoznačnost předcházejících výzkumů a náš vlastní výzkum poukazují na to, že mezi výtvarnými umělci je mnoho jedinců, kteří se mezi sebou liší ve způsobu života, výtvarném projevu a v osobnostních charakteristikách.

Zatím není spolehlivá metoda, jak dát do vztahu osobnost a tvorbu umělce.

Plánovali jsme vytvořit typologii umělců na základě tvorby, kdy jednotlivé skupiny umělců by se mezi sebou lišily osobnostními skóry. Drvotovu podobně zaměřenou typologii jsme nemohli zrekonstruovat kvůli jinému využití škály naším souborem umělců. Tématické faktory, které jsme nakonec vytvořili, sdružují příliš malé skupinky umělců, které se mezi sebou nemohou dostatečně lišit ani v případě, že by takového rozdělení podle preferovaných témat mělo smysl a souviselo s osobností autora.

Rozdělením umělců podle preferovaných témat (na základě faktorové analýzy) jsme získali sedm skupin o velikosti 5 až 14 osob. Pojmenovali jsme je jako Krajináři, Milovníci nahých těl, Zobrazovatelé vztahů, Destruovaná abstrakce, Animální bytí, Poškozovatelé nahých těl a Absolutní abstrakce. Tyto skupinky výtvarníků se lišily v mnoha ohledech.

Rozdíly mezi skupinami v osobnostních dimenzích byly v některých případech dost výrazné, ale jen zřídka statisticky významné. Statisticky

významný byl rozdíl v dimenzích Neuroticizmus a Dominance. Nejméně neurotičtí byli umělci ze skupin Animální bytí a Absolutní abstrakce. Nejvíce neurotičtí byli Zobrazovatelé vztahů a Poškozovatelé nahých těl. Nejméně dominantní byli Zobrazovatelé vztahů a Krajináři. Nejvíce dominantní jsou umělci ze skupiny Absolutní abstrakce.

Vyskytlo se několik zajímavých vztahů mezi jednotlivými třídami objektů, které by mělo smysl dále prozkoumat. Jde například o ženské tělo, kreslené muži za příjemných okolností a ženami jako poškozené nebo v nepříjemné situaci. Další zajímavou skupinkou jsou nejméně početní umělci zobrazující jedince stejného pohlaví a neohrožující zvíře. Vzhledem k nízkému neuroticizmu a umírněnosti dalších proměnných, ale také nejvyššímu věku, uvažujeme tuto skupinu jako sebe-přijímající a v tvorbě explorující různé aspekty vlastního já.

Zajímavé je, že figurativní umělci byli neurotičtější, než abstraktní. V tomto případě je třeba zkoumat, co vlastně odlišuje abstraktní a figurativní umělce v rovině tvorby, co znamená pro umělce používání abstraktních nebo figurativních vyjadřovacích prostředků. Mnozí abstraktní umělci začínají jako figurativní (alespoň když se jako mladí učí kreslit), někteří mění figurativní vyjadřování na abstraktní později. Bylo by zajímavé zjistit, jak sami umělci těmto proměnám rozumějí a jak vnímají abstraktní a figurativní umění a jeho poselství.

Umění je přes léta výzkumu stále málo prozkoumaným polem, kde je třeba začít s kvalitativním výzkumem, s rozhovory, a zjišťovat, co sami umělci považují za podstatné.

ZÁVĚR

V naší práci jsme chtěli prokázat užitečnost Drvotova přístupu k analýze výtvarných artefaktů. Náš výzkum však nakonec přináší více otázek než odpovědí.

Existují teoretické důvody pro to, abychom považovali námět za zdroj psychologických informací o autorovi. Právě proto, že se umělec nejvíce zabývá tím, jak vyřešit kompozici, co je na obraze znázorněno (pomocí jakých významů sdělí svou ideu) může ujít jeho pozornosti a vědomému rozhodování. Jednoduše vyjádřený námět obrazu pak může mít diagnostickou hodnotu.

Dosavadní výzkumy osobnosti výtvarného umělce nejsou jednotné. Jedinou dimenzí Big FIVE, která je konzistentně dávána do vztahu s osobností umělce, je Otevřenost vůči zkušenosti. Není ale jisté, jestli tato dimenze souvisí přímo s angažovaností ve výtvarném umění, s kreativitou nebo s nějakým jiným přidruženým fenoménem.

Objekty, které vidíme na obraze, vystupují jako znaky. Jsou důvody pro to, abychom se domnívali, že vystupují na obraze s určitou mírou vlastní identity, která nepodléhá jejich funkci v celkové kompozici.

Znázorněné objekty (podobně jako název obrazu) jsou důležité při vnímání výtvarného artefaktu. Podobně jako použití určitých slov v básni ovlivňuje pochopení celku, použití určitých významových prvků ve vizuální kompozici ovlivňuje její celkové vyznění.

Zatímco vliv námětu na diváka (zvláště nezkušeného) a vnímání uměleckého artefaktu byly popsány v několika studiích, role námětu v průběhu tvorby nebo jeho vztah k prožívání a osobnostním charakteristikám umělce nebyl systematicky zkoumán. Výjimku tvoří výzkum Stanislava Drvoty, který ale nemotivoval následovníky k dalšímu výzkumu.

Náš vlastní výzkum vyzněl nerozhodně: potvrdili jsme některé Drvotovy závěry, objevili jsme některé další zákonitosti, ale vztahy mezi proměnnými nejsou tak silné, abychom učinili závěr, že Drvotův přístup je smysluplný.

Drvotův přístup, i kdyby byla časem prokázána jeho užitečnost pro popis osobnosti umělce, se vztahuje jen na malou skupinu lidí. V současném stadiu vývoje škály není představitelné její širší využití na neuměleckou kreativitu (například v arteterapii).

Největší potenciál Drvotovy škály vidíme v možnosti zmapovat společný výskyt různých objektů na plátně, jejich významovou blízkost nebo vzdálenost.

SEZNAM LITERATURY

ACKERMAN, Phillip L., GOFF, Maynard. Typical Intellectual Engagement and Personality : Reply to Rocklin (1994). *Journal of Educational Psychology* [online]. 1994, vol. 86, no. 1 [cit. 2009-03-17], s. 150-153. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=edu-86-1-1>>.

ALPERS, Svetlana. Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation. *New Literary History* [online]. 1967, vol. 8, no. 1 [cit. 2009-01-04], s. 15-41. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/468612>>.

ANDREASEN, Nancy C., GLICK, Ira D. Bipolar affective disorder and creativity : Implications and clinical management. *Comprehensive Psychiatry* [online]. 1988, vol. 29, no. 3 [cit. 2009-03-18], s. 207-217. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=1989-08540-001&site=ehost-live>>.

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception : A Psychology of the Creative Eye*. 4th edition. Los Angeles : University of California press, 1969. 485 s.

BARBARANELLI, Claudio, CAPRARA, Gian Vittorio. How many dimensions to describe personality? A comparison of Cattell, Comrey, and the big five taxonomies of personality traits. *European Review of Applied Psychology* [online]. 1996, vol. 46, no. 1 [cit. 2008-09-20], s. 15-24. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=1998-11586-002&site=ehost-live>>.

BARRON, Frank, HARRINGTON, David M. Creativity, Intelligence, And Personality. *Annual Review of Psychology* [online]. 1981, vol. 32 [cit. 2009-04-23], s. 439-476. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=12446723&site=ehost-live>>.

BARRON, Frank. Personality style and perceptual choice. *Journal of Personality* [online]. 1952, vol. 20 [cit. 2009-04-05], s. 385-401. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=1953-03356-001&site=ehost-live>>.

BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Josef Čermák, Josef Dubský, Julie Štěpánková. Praha : Dauphin, 1997. 264 s.

BAXANDALL, Michael. Umění, společnost a Bougerův princip. In KESNER, Ladislav, VIDMAR, Lucie. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany : H & H, 1995 tisk. s. 124.

BIRD-DAVID, Nurit. Animistic epistemology : Why do some hunter-gatherers not depict animals. *Ethnos : Journal of Anthropology* [online]. 2006, vol. 71, no. 1 [cit. 2009-03-18], s. 33-50. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=19906566&site=ehost-live>>.

BOGZARAN, Fariba. Lucid Art and Hyperspace Lucidity. *Dreaming* [online]. 2003, vol. 13, no. 1 [cit. 2006-09-20], s. 29-42. Dostupný z WWW: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=2003-04489-003&site=ehost-live>

BRUNER, Jerome, POSTMAN, Leo. Symbolic Value as an Organizing Factor in Perception . In STACEY, Chalmers L, DEMARTINO, Manfred. *Understanding human motivation*. [s.l.] : Howard Allen Publishers, 1958. s. 317-321. (a)

BRUNER, Jerome, POSTMAN, Leo. Tension and Tension -Release as Organizing Factors in Perception. In STACEY, Chalmers L, DEMARTINO, Manfred. *Understanding human motivation*. [s.l.] : Howard Allen Publishers, 1958. s. 310-316. (b)

CARSTEN, K. W., et al. Hedonic Tone and Activation Level in the Mood-Creativity Link : Toward a Dual Pathway to Creativity Model. *Journal of Personality and Social Psychology* [online]. 2008, vol. 94, no. 5 [cit. 2009-01-05], s. 739-753. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=psp-94-5-739&site=ehost-live>>.

CAVANAGH, Patrick. The artist as neuroscientist. *Nature* [online]. 2005, vol. 434, no. 7031 [cit. 2006-09-20], s. 301-307. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=eih&AN=16419690&site=ehost-live>>.

ČERNÝ, Jiří, HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha : Portál, 2004. 363 s.

CUPCHIK, Gerald C. The Thinking-I and the Being-I in Psychology of the Arts. *Creativity Research Journal* [online]. 1999, vol. 12, no. 3 [cit. 2009-03-18], s. 165-173. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ehh&AN=3368429&site=ehost-live>>.

DAVIS, Whitney. Symboly v dějinách a jejich objevování. In KESNER, Ladislav, VIDMAR, Lucie. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany : H & H, 1995 tisk. s. 51.

DENT, Cathy, ROSENBERG, Lois. Visual and verbal metaphors : Developmental interactions. *Child Development* [online]. 1990, vol. 61, no. 4 [cit. 2008-03-19], s. 983-994. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ehh&AN=9102040958&site=ehost-live>>.

DEYOUNG, Colin G., QUILTY, Lena C., PETERSON, Jordan B. Between Facets and Domains : 10 Aspects of the Big Five. *Journal of Personality and Social Psychology* [online]. 2007, vol. 93, no. 5 [cit. 2009-03-18], s. 880-896. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=psp-93-5-8>>.

DOLLINGER, Stephen J., ROSS, Valerie J., PRESTON, Lea Ann. Intellect and Individuality. *Creativity Research Journal* [online]. 2002, vol. 14, no. 2 [cit. 2009-04-23], s. 213-226. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=8615746&site=ehost-live>>.

DOLLINGER, Stephen J., URBAN, Klaus K., JAMES, Troy A. Creativity and Openness : Further Validation of Two Creative Product Measures. *Creativity Research Journal* [online]. 2004, vol. 16, no. 1 [cit. 2009-04-12], s. 35-47. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ehh&AN=12738680&site=ehost-live>>.

DRVOTA, Stanislav. *Osobnost a tvorba*. Praha : Avicenum, 1973. 264 s.

DRVOTA, Stanislav. *Úzkost a strach*. Praha : Avicenum, 1971. 275 s.

EL-MURAD, Jaafar, WEST, Douglas C. The Definition and Measurement of Creativity : What Do We Know?. *Journal of Advertising Research* [online]. 2004, vol. 44, no. 2 [cit. 2009-04-04], s. 188-201. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=2004-14447-006&site=ehost-live>>.

EYSENCK, H. J. Personal preferences, aesthetic sensitivity and personality in trained and untrained subjects. *Journal of Personality* [online]. 1972, vol. 40, no. 4 [cit. 2009-03-18], s. 544-557. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=1973-23006-001&site=ehost-live>>.

EYSENCK, Michael W., KEANE, Mark T. *Kognitivní psychologie*. Miroslav Filip. Praha : Academia, 2008. 748 s.

FEIST, Gregory. A meta-analysis of personality in scientific and artistic creativity. *Personality and Social Psychology Review* [online]. 1998, vol. 4, no. 2 [cit. 2009-03-17], s. 290-309. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=1999-1317>>.

FRANCASTEL, Pierre. *Figura a místo : vizuální řád v italském malířství 15. století*. Jitka Hamzová. Praha : Odeon, 1984. 325 s.

FREEDBERG, David. Zobrazení a realita. In KESNER, Ladislav, VIDMAR, Lucie. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany : H & H, 1995 tisk. s. 148.

FREUD, Sigmund. *Sigmund Freud : O člověku a kultuře*. Ludvík Hošek, Jiří Pechar. Praha : Odeon, 1989. Básník a lidské fantazie, s. 81-89.

FURNHAM, Adrian, RAO, Sumedh. Personality and the aesthetics of composition : A study of Mondrian & Hirst. *North American Journal of Psychology* [online]. 2002, vol. 4, no. 2 [cit. 2009-03-18], s. 233-242. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=2002-1748>>.

GALENSON, David W. Analyzing Artistic Innovation : The Greatest Breakthroughs of the Twentieth Century. *Historical Methods* [online]. 2008, vol. 41, no. 3 [cit. 2009-04-12], s. 111-120. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=34217664&site=ehost-live>>.

GALENSON, David W. And Now for Something Completely Different : The Versatility of Conceptual Innovators. *Historical Methods* [online]. 2007, vol. 40, no. 1 [cit. 2009-04-12], s. 17-27. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ehh&AN=25127257&site=ehost-live>>.

GALOVÁ, Ružena. *Subverze v umění*. [s.l.], 2008. 56 s. Univerzita Karlova. Vedoucí bakalářské práce Aleš Svoboda. Dostupný z WWW: <http://digitool.is.cuni.cz/oneolog3.ruk.cuni.cz/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=56533¤t_base=GEN01>.

GARDNER, Howard. *Dimenze myšlení : teorie rozmanitých inteligencí*. Eva Votavová. Praha : Portál, 1999. 400 s.

GELADE, Garry A. Creative Style, Personality, and Artistic Endeavor. *Genetic, Social & General Psychology Monographs* [online]. 2002, vol. 128, no. 3 [cit. 2009-04-23], s. 213-234. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=7857203&site=ehost-live>>.

GOLDSMITH, Ronald E. Personality characteristics associated with adaption-innovation. *Journal of Psychology : Interdisciplinary and Applied* [online]. 1984, vol. 117, no. 2 [cit. 2009-04-23], s. 159-165. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psych&AN=1985-24230-001&site=ehost-live>>.

GOLDSMITH, Ronald E., MATHERLY, Timothy A. Seeking simpler solutions : Assimilators and explorers, adaptors and innovators. *Journal of Psychology : Interdisciplinary and Applied* [online]. 1986, vol. 120, no. 2 [cit. 2009-04-23], s. 149-155. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psych&AN=1987-21945-001&site=ehost-live>>.

GOMBRICH, Ernst H. Criteria of Periodization in the History of European Art . *New Literary History* [online]. 1970, vol. 1, no. 2 [cit. 2006-09-20], s. 123-125.

GOMBRICH, Ernst H. *Umění a Iluze : Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Miroslava Tůmová. Praha : Odeon, 1985. 534 s.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění : nástin teorie symbolů*. Kulka Tomáš. 1. vyd. Praha : Academia, 2007. 213 s.

GRABNER, Roland H., FINK, Andreas, NEUBAUER, Aljoscha C. Brain Correlates of Self-Rated Originality of Ideas : Evidence From Event-Related Power and Phase-Locking Changes in the EEG. *Behavioral Neuroscience* [online]. 2007, vol. 121, no. 1 [cit. 2009-01-15], s. 224-230. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=bne-121-1-224&site=ehost-live>>.

HACKING, Suzanne, et al. The descriptive assesment to psychiatric art : a new way of quanifying paintings by psychiatric patients. *The journal of nervous and mental disease* [online]. 1996, vol. 184, no. 7 [cit. 2006-09-12], s. 425-431. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psych&AN=1996-00469-005&site=ehost-live>>.

HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Olga Trávníčková; Ivo Osolsobě, Jiří Trávníček. Brno : Host, 1999. 174 s.

HÖFEL, Lea, JACOBSEN, Thomas. Electrophysiological indices of processing symmetry and aesthetics : A result of judgment categorization or judgment report?. *Journal of Psychophysiology* [online]. 2007, vol. 21, no. 1 [cit. 2008-09-21], s. 9-21. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=jop-21-1-9&site=ehost-live>>.

HŘEBÍČKOVÁ, Martina, URBÁNEK, Tomáš. *Big FIVE : NEO pětifaktorový osobnostní inventář (podle NEO Five-Factor Inventory P. T. Costy a R. R. McCrae)*. Praha : Testcentrum, 2001. 54 s.

JOHNSON, Mark. 'The stone that was cast out shall become the cornerstone' : the bodily aesthetics of human meaning. *Journal of Visual Art Practice* [online]. 2007, vol. 6, no. 2 [cit. 2009-03-18], s. 89-103. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=27181133&site=ehost-live>>.

JUNG, Carl Gustav. *Obraz člověka a obraz Boha*. J. Kuře, K. Plocek. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001. 506 s.

JURČOVÁ, Marta. Súčasný trendy psychológie tvorivosti : Smerovanie k integrácii a systému. *Československá psychologie*. 2008, roč. 46, č. 5, s. 385-402.

JURICEVIC, Igor. Translating visual art into tactile art to produce equivalent aesthetic experiences. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* [online]. 2009, vol. 3, no. 1 [cit. 2009-03-18], s. 22-27. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=aca-3-1-22&site=ehost-live>>.

KASOF, Joseph. Explaining Creativity : The Attributional Perspective. *Creativity Research Journal* [online]. 1995, vol. 8, no. 4 [cit. 2009-04-04], s. 311-366. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ehh&AN=7430842&site=ehost-live>>.

KELEMAN, Stanley. *Anatomie emocí : struktury lidské zkušenosti*. Jan Lorenc. Praha : Portál, 2005. 212 s.

KELLY, Kathryn E. Relationship Between the Five-Factor Model of Personality and the Scale of Creative Attributes and Behavior : A Validation Study. *Individual Differences Research* [online]. 2006, vol. 4, no. 1 [cit. 2009-04-23], s. 299-305. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=22857616&site=ehost-live>>.

KESNER, Ladislav. Imaginace a výtvarné umění : nové perspektivy starého vztahu. *Umění : časopis ústavu dějin umění*. 2005, č. 53, s. 207-223.

KESNER, Ladislav. Teorie, vizuální zobrazení a dějiny umění. In KESNER, Ladislav, VIDMAR, Lucie. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany : H & H, 1995 tisk. s. 12.

KNAFO, Daniel. Revisiting Ernst Kris's Concept of Regression in the Service of the Ego in Art. *The 1999 spring Meeting of APA's Division 39(Psychoanalysis)* [online]. 1999 [cit. 2006-09-20]. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=pap-19-1-24&site=ehost-live>>.

KOSS, Juliet. On the Limits of Empathy. *Art Bulletin* [online]. 2006, vol. 88, no. 1 [cit. 2009-03-18], s. 139-157. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=20580244&site=ehost-live>>.

KOZBELT, Aaron, SEELEY, William P. Integrating art historical, psychological, and neuroscientific explanations of artists' advantages in drawing and perception. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* [online]. 2007, vol. 1, no. 2 [cit. 2009-03-18], s. 80-90. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=aca-1-2-80&site=ehost-live>>.

KOŽENÝ, Jiří, GANICKÝ, Pavel. *Dotazník interpersonální diagnózy : ICL*. Bratislava : Psychodiagnostica, 1976. 81 s.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha : Grada, 2008. 435 s.

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Robert V. Novák. Praha : Torst, 2000. 291 s.

LAČEV, Alek. *Evoluční psychologie umění*. [s.l.], c2007. 68 s. Univerzita Karlova. Vedoucí diplomové práce Jiří Šípek. Dostupný z WWW: <http://digitoool.is.cuni.cz/oneolog3.ruk.cuni.cz/R/-?func=dbin-jump-full&objekt_id=54143¤t_base=GEN01>.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metaforý, kterými žijeme*. Jiří Trávníček; Mirek Čejka. Brno : Host, 2002. 282 s.

LEWIS-WILLIAMS, David. *Mysl v jeskyni : vědomí a původ umění*. Alena Faltýsková. Praha : Academia, 2007. 402 s.

LOCHER, Paul, et al. Visual interest in pictorial art during an aesthetic experience. *Spatial Vision* [online]. 2008, vol. 21, no. 1-2 [cit. 2009-03-18], s. 55-77. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psych&AN=2008-01498-005&site=ehost-live>>.

LOOMIS, Mary, SALTZ, Eli. Cognitive styles as predictors of artistic styles. *Journal of Personality* [online]. 1984, vol. 52, no. 1 [cit. 2009-03-18], s. 22-35. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=7380264&site=ehost-live>>.

LOOMIS, Mary. A new perspective for Jung's typology : The Singer-Loomis Inventory of Personality. *The Journal of Analytical Psychology* [online]. 1982, vol. 27, no. 1 [cit. 2009-04-04], s. 59-69. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psych&AN=1982-22519-001&site=ehost-live>>.

LUDWIG, Arnold M. Creative achievement and psychopathology : Comparison among professions. *American Journal of Psychotherapy* [online]. 1992, vol. 46, no. 3 [cit. 2009-03-17], s. 330-357. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9602290895&site=ehost-live>>.

LUDWIG, Arnold M. Method and madness in the arts and sciences. *Creativity Research Journal* [online]. 1998, vol. 11, no. 2 [cit. 2009-03-18], s. 93-101. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psych&AN=1998-02867-001&site=ehost-live>>.

LUDWIG, Arnold M. Reflection on Creativity and Madness. *American Journal of Psychotherapy* [online]. 1989, vol. 43, no. 1 [cit. 2009-03-17], s. 4-14. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=5350399&site=ehost-live>>.

MACHOTKA, Pavel. Esthetic judgment warm and cool : Cognitive and affective determinants. *Journal of Personality and Social Psychology* [online]. 1982, vol. 42, no. 1 [cit. 2009-04-10], s. 100-107. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=psp-42-1-100&site=ehost-live>>.

MACKINNON, Donald W. Personality and the realization of creative potential. *American Psychologist* [online]. 1965, vol. 20, no. 4 [cit. 2009-03-18], s. 273-281.

Dostupný z WWW:

<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=amp-20-4-273&site=ehost-live>>.

MEZEL, Arpad. Toward Improving the Objective Status of Aesthetics : On Style and Content of Figurative Pictorial Art . *Leonardo* [online]. 1981, vol. 14, no. 2 [cit. 2009-01-04], s. 118-121. Dostupný z WWW:

<<http://www.jstor.org/stable/1574403>>.

MILLIS, Keith. Making Meaning Brings Pleasure : The Influence of Titles on Aesthetic Experiences. *Emotion* [online]. 2001, vol. 1, no. 3 [cit. 2009-01-05], s. 320-329. Dostupný z WWW:

<<http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=16900794>>.

MORGANOVÁ, Pavlína, RŮŽIČKA, Marek. *Artscape* [online]. [2008] [cit. 2009-04-20]. Dostupný z WWW: <www.artscape.cz>.

MUREIKA, J. R., CUPCHIK, G. C., DYER, C. C. Multifractal Fingerprints in the Visual Arts. *Leonardo* [online]. 2004, vol. 37, no. 1 [cit. 2009-04-05], s. 53-56.

Dostupný z WWW:

<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=12336606&site=ehost-live>>.

NEBESKÁ, Iva. *Úvod do psycholingvistiky*. Jinočany : H & H, 1992. 127 s.

NIELSEN, Bayard D., PICKETT, Cynthia L., SIMONTON, Dean K. Conceptual versus experimental creativity : Which works best on convergent and divergent thinking tasks?. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* [online]. 2008, vol. 2, no. 3 [cit. 2009-04-23], s. 131-138. Dostupný z WWW:

<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=aca-2-3-131&site=ehost-live>>.

NOLLER, Patricia, LAW, Henry, COMREY, Andrew L. Cattell, Comrey, and Eysenck personality factors compared : More evidence for the five robust factors?. *Journal of Personality and Social Psychology* [online]. 1987, vol. 53, no. 4 [cit. 2008-09-20], s. 775-782. Dostupný z WWW:

<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=psp-53-4-775&site=ehost-live>>.

PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Lubomír Konečný. Praha : Odeon, 1981. 372 s.

PAUNONEN, Sampo V. Big Five Factors of Personality and Replicated Predictions of Behavior. *Journal of Personality and Social Psychology* [online]. 2003, vol. 84, no. 2 [cit. 2009-03-17], s. 411-424. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=psp-84-2-4>>.

PEIRCE, Charles Sanders. Grammatica speculativa. In PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. Praha : Karolinum, 1997. s. 31.

PINNA, Baingio. Art as a scientific object : toward a visual science of art. *Spatial Vision* [online]. 2007, vol. 20, no. 6 [cit. 2009-03-18], s. 493-508. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=27628036&site=ehost-live>>.

PODRO, Michael. Znázornění a zlaté tele. In KESNER, Ladislav, VIDMAR, Lucie. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany : H & H, 1995 tisk. s. 66.

PRIIMÄGI, Linnar. Pure visual metaphor : Juri Lotman\'s concept of rhetoric in fine arts. *Sign Systems Studies* [online]. 2002, vol. 30, no. 2 [cit. 2009-04-12], s. 725-741. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9218915&site=ehost-live>>.

READ, Herbert Edvard. *Výchova uměním*. Jan Caha; Jaromír Uždil. Praha : Odeon, 1967. 421 s.

REDIES, Christoph. A universal model of esthetic perception based on the sensory coding of natural stimuli. *Spatial Vision* [online]. 2008, vol. 21, no. 1-2 [cit. 2009-03-18], s. 97-117. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=psyh&AN=2008-01498-007&site=ehost-live>>.

RIEDEL, Ingrid. *Obrazy v terapii, umění a náboženství : interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*. Monika Žárská. Praha : Portál, 2002. 174 s.

ROMO, Manuela, ALFONSO, Vincente. Implicit Theories of Spanish Painters. *Creativity Research Journal* [online]. 2003, vol. 15, no. 4 [cit. 2009-04-04], s. 409-415. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ehh&AN=11879969&site=ehost-live>>.

ROUBERTOUX', Pierre. Personality Variables and Interest in Art. *Journal of Personality and Social Psychology* [online]. 1970, vol. 16, no. 4 [cit. 2006-09-20], s. 665-668. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=psp-16-4-665&site=ehost-live>>.

RUBINSTEIN, Gidi, STRUL, Sally. The Five Factor Model (FFM) among four groups of male and female professionals. *Journal of Research in Personality* [online]. 2007, vol. 41, no. 4 [cit. 2009-03-18], s. 931-937. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=25097796&site=ehost-live>>.

SERIG, Daniel. A Conceptual Structure of Visual Metaphor. *Studies in Art Education : A Journal of Issues and Research in Art Education* [online]. 2006, vol. 47, no. 3 [cit. 2009-03-18], s. 229-247. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=eric&AN=EJ740557&site=ehost-live>>.

SILVIA, Paul J., et al. Assessing creativity with divergent thinking tasks : Exploring the reliability and validity of new subjective scoring methods.. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* [online]. 2008, vol. 2, no. 2 [cit. 2009-03-17], s. 68-85. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=aca-2-2-68&site=ehost-live>>.

SIMONTON, Dean Keith. Creative life cycles in literature : Poets versus novelists or conceptualists versus experimentalists. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* [online]. 2007, vol. 1, no. 3 [cit. 2009-04-12], s. 133-139. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=aca-1-3-133&site=ehost-live>>.

SIMONTON, Dean Keith. Scientific creativity as constrained stochastic behavior : The integration of product, person, and process perspectives. *Psychological Bulletin* [online]. 2003, vol. 129, no. 4 [cit. 2009-04-23], s. 475-494. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=bul-129-4-475&site=ehost-live>>.

SLOANE, Patricia. Form and Painting: : A Subjective Communiqué . *New Literary History* [online]. 1971, vol. 2, no. 2 [cit. 2006-09-20], s. 341-350. Dostupný z WWW:
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1971100573&site=ehost-live>>.

SMITH, Chris, REILLY, Linden. What work does the artwork do? : A question for art. *Journal of Visual Art Practice* [online]. 2007, vol. 6, no. 1 [cit. 2009-01-05], s. 5-12. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=25075159&site=ehost-live>>.

SPENCER, Jeremy. The bodies and the embodiment of modernist painting. *Journal of Visual Art Practice* [online]. 2006, vol. 5, no. 3 [cit. 2009-01-05], s. 229-243. Dostupný z WWW: <<http://www.nafae.org.uk/journals/jvap-5-3/embodiment-of-modernist-painting/>>.

SUMMERS, David. Conventions in the History of Art. *New Literary History* [online]. 1981, vol. 13, no. 1 [cit. 09-01-05], s. 103-125. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>>.

SUMMERS, David. Intentions in the History of Art . *New Literary History* [online]. 1986, vol. 17, no. 2 [cit. 2009-01-04], s. 305-321. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/468898>>.

SUMMERS, David. Realná metafora : pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení. In KESNER, Ladislav, VIDMAR, Lucie. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany : H & H, 1995 tisk. s. 97.

SUMMERS, Dennis. Presenting Scientific Concepts with Forms and Methods from Primal Cultures : Mixed Media and Installation Works. *Leonardo* [online]. 1996, vol. 29, no. 4 [cit. 2007-09-20], s. 283-290.

ŠVANCARA, Josef. *Diagnostika psychického vývoje*. Praha : Avicenum, 1974. 385 s.

ŠVANDA, Martin. Z historie psychologie literatury : Autor jako zkoumaná osoba. *Československá psychologie* . 2008, roč. 52, č. 2, s. 172-185.

TAYLOR, Sylvester. RESEARCH : The Relationship Between The Kirton Adaptation-Innovation Inventory And The MBTI Creativity Index. *Discovering Creativity* [online]. 1990, vol. 1, no. 1 [cit. 2009-04-23], s. 201-205. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=22451781&site=ehost-live>>.

TRESILIAN, Nicholas. Coherence, agility and cultural selection. *Technoetic Arts : A Journal of Speculative Research* [online]. 2005, vol. 3, no. 2 [cit. 2006-09-20], s. 61-71. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=18346583&site=ehost-live>>.

TRIFONAS, Peter Pericles. Text to images : The aesthetics of pictorial signs. *Simile* [online]. 2003, vol. 3, no. 2 [cit. 2009-04-04], s. 1. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=10358334&site=ehost-live>>.

TRULL, Timothy J. , SHER, Kenneth J. . Relationship Between the Five-Factor Model of Personality and Axis I. *Journal of Abnormal Psychology* [online]. 1994, vol. 103, no. 2 [cit. 2009-03-17], s. 350-360. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pdh&AN=abn-103-2-350&site=ehost-live>>.

UHOLYEVA, Ksenia. Vizuální umění : Znázorňované obsahy jako cesta pro psychologické bádání. In KREJČOVÁ, Lenka, MERTIN, Václav. *Studentská vědecká odborná činnost : Sborník prací z let 2005 a 2006*. Praha : Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, 2007. s. 133.

URBÁNEK, Tomáš. (*Psychosémantika*) : psychosémantický přístup ve výzkumu a diagnostice. Brno : Pavel Křepela, 2003. 361 s.

VIDIELLA, Judit, HERNÁNDEZ, Fernando. Beyond Lucian Freud : Exploring body representations in children's culture. *International Journal of Education through Art* [online]. 2006, vol. 2, no. 2 [cit. 2009-01-05], s. 105-117. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ehh&AN=22404035&site=ehost-live>>.

VYGOTSKIJ, Lev S. *Myšlení a řeč*. Jan Průcha. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1970. 295 s.

VÝROST, Jozef. Sociálna psychológia osobnosti. In VÝROST, Jozef, SLAMĚNÍK, Ivan. *Sociální psychologie*. Praha : ISV nakladatelství, 1997. s. 149-179.

WARD, Jamie, et al. Synaesthesia, creativity and art : What is the link?. *British Journal of Psychology* [online]. 2008, vol. 99, no. 1 [cit. 2009-03-18], s. 127-141. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=30021601&site=ehost-live>>.

WATSON, David, CLARK, Lee Anna, HARKNESS, Allan R.. Structures of Personality and Their Relevance to Psychopathology. *Journal of abnormal psychology* [online]. 1994, vol. 103, no. 1 [cit. 2009-03-18], s. 18-31. Dostupný z WWW: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9406161259&site=ehost-live>>.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Pozvánka k účasti na výzkumu

Příloha 2: Drvotova škála

Příloha 3: Upravena Drvotova škála

Příloha 1: Pozvánka k výzkumu

Vážený pane XXX,

Tímto Vás zvů k účasti na výzkumu Osobnost a tvorba, pořádaný v rámci katedry psychologie Filozofické Fakulty Karlovy Univerzity jako základ pro diplomovou práci. Výzkum je zaměřen na hledání korelátů mezi osobností výtvarníka a jeho dílem. Testuje se hypotéza o vztahu mezi výsledky osobnostních dotazníků a jednou charakteristikou děl na skupině výtvarníků. Cílem je přispět k pochopení vztahů mezi osobností a tvorbou.

Pro Vás účast na výzkumu znamená vyplnění dvou dotazníků v elektronické podobě (časová investice kolem 30 minut) a poskytnutí 10-15 Vašich děl z posledního období (jde jen o to, zaslat elektronicky jejich fotografie nebo reprodukce, případně www stránku, kde je máte umístěné).

Obratem obdržíte své výsledky z psychologických testů a později výstup z celého výzkumu.

Všechna výzkumná data slouží pouze vědeckým účelům. Výzkum je anonymní a žádná autorská díla se nebudou nikde reprodukovat (s výjimkou autorovy vlastní žádosti).

Zaujala-li Vás možnost přispět k psychologickému bádání v oblasti umění, projevte svůj zájem emailem na uholyeva@centrum.cz. Vzápětí dostanete podrobné instrukce.

Znáte-li nějakého výtvarníka, kterého by mohla lákat účast na tomto výzkumu, pošlete mu, prosím, tento materiál.

Děkuji za pozornost a těším se na spolupráci

Ksenia Uholyeva

Příloha 2: Drvotova škála obsahových charakteristik výtvarných děl

1. Jedinec opačného pohlaví
2. Jedinec stejného pohlaví
3. Skupina lidí, sociální interakce
4. Krajina v denním světle
5. Zabydlený interiér
6. Jídlo, předměty denní spotřeby
7. Organické struktury, rostliny, biomorfni útvary
8. Zvířata
9. Předměty masové spotřeby
10. Schéma lidské figury, fotografie
11. Rastry, schematické prostředky evidence
12. Optické a geometrické struktury
13. Strojové mechanismy
14. Umělé předměty
15. Živá a florealní monstra
16. Živé zvíře ohrožující
17. Odpadky
18. Destruované předměty a struktury
19. Mrtvola zvířete
20. Mrtvola lidská
21. Živá lidská anatomie
22. Rozkládající se mrtvola lidská

Příloha 3: Upravena Drvotova škála

Jedinec opačného pohlaví Jedinec stejného pohlaví, dítě Skupina lidí, sociální interakce, lidská činnost Krajina v denním světle Zabydlený interiér Jídlo, předměty denní spotřeby Organické struktury, rostliny, biomorfní útvary Zvířata Akt Architektura	<div>1 „pozitivní“ položky</div>
Předměty masové spotřeby Schéma lidské figury, fotografie Rastry, schematické prostředky evidence Optické a geometrické struktury Strojové mechanismy Umělé předměty "oblaka"-rozmazané kontury organického vzhledu práce se strukturou	
Živá a floreální monstra Živé zvíře, zbraň, situace ohrožující, oheň Odpadky Destruované předměty a struktury Mrtvola zvířete Živá lidská anatomie Rozkládající se mrtvola lidská, zdeformované lidské tělo Lidé při společensky nepřijatelných činnostech - pohlavní styk se zvířetem	<div>3 „negativní“ položky</div>

Zvýrazněné jsou námi přidané položky. Vodorovné čáry vymezují kategorie 1-3.